# Deutsche Musikkultur

ZWEIMONATSHEFTE FÜR MUSIKLEBEN UND MUSIKFORSCHUNG

vereinigt mit „Musik und Volk“

Herausgegeben vom Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung zu Berlin. Arbeitsausschuß zur „Deutschen Musikkultur“: Peter Raabe, Fritz Stein, Gerhard Brendel (RAD.), Hermann Peter Gericke (VDA.), Carl Hannemann (KdF.), Ernst Lothar von Knorr (W.), Karl Landgrebe (NSLB.), Franz Ständer (SA.), Wolfgang Stumme (HJ.), Guido Waldmann (DAI.), Heinrich Besseler, Friedrich Blume, Hans Engel, Erich Schenk und Walther Vetter

Hauptschriftleitung

Wilhelm Ehmann

Vierter Jahrgang

1939/1940



IM BÄRENREITER-VERLAG ZU KASSEL

## ABHANDLUNGEN



## BETRACHTUNGEN

## BERICHTE



## SCHRIFTTUM



## BILDER

# Deutsche Musikkultur

Zweimonatshefte
für Musikleben und Musikforschung

Herausgegeben vom Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung
zu Berlin

Vierter Jahrgang / Heft 1
April/Mai 1939

Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel

# DEUTSCHE MUSIKKULTUR

## Zweimonatshefte für Musikleben und Musikforschung

### vereinigt mit „Musik und Volk"

Arbeitsausschuß des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung zur „Deutschen Musikkultur":
Prof. Dr. Friedrich Blume, Prof. Dr. Walther Vetter, Peter Raabe, Fritz Stein.
Gerhard Brendel (RAD.), Hermann Peter Gericke (VdA.), Carl Hannemann (KdF.), Ernst Lothar von Knorr (W.), Karl Landgrebe (NSLB.), Franz Ständer (SA.), Wolfgang Stumme (HJ.), Guido Waldmann (DAJ.), Heinrich Besseler, Hans Engel, Erich Schenk.

Hauptschriftleitung: Doz. Dr. Wilhelm Ehmann

Unverlangten Sendungen ist das Porto beizufügen.

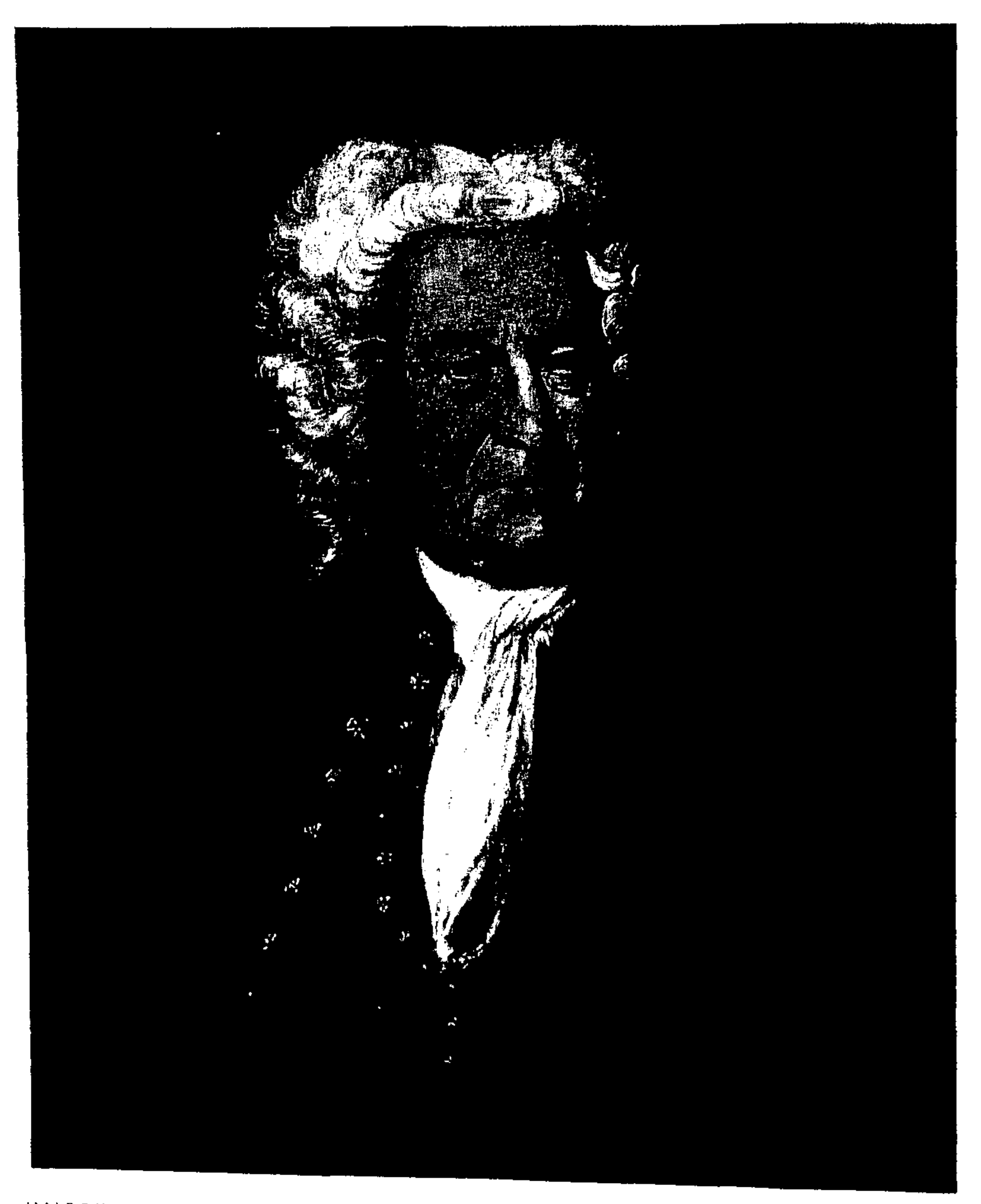
Bezugsbedingungen: Jährlich erscheinen 6 Hefte im Umfang von je 64 Seiten mit Bild- und Notenbeilagen. Bezug durch Buch- und Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Verlag.

Preis: halbjährlich RM 5.— zuzüglich RM —.90 Zustellgebühr; jährlich RM 10.— zuzüglich RM 1.80 Zustellgebühr. Preis des Einzelheftes RM 2.—. Für Studierende: jährlich RM 8.—, halbjährlich RM 4.—. Der Jahrgang beginnt mit dem April/Mai-Heft.

Anzeigen-Annahme: Nur durch den Bärenreiter-Verlag. Verantwortlich für den Anzeigenteil: Adolf Martin, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35

Der Bärenreiter-Verlag zu Kassel-Wilhelmshöhe

## Inhalt des April/Mai-Heftes 1939



UNBEKANNTER ZEITGENÖSSISCHER MEISTER: JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750) 

# ERBE UND AUFTRAG

VON FRIEDRICH BLUME

Die Geschichte der Musik verläuft nicht in schnurgerade ausgerichteten Bahnen, so wenig wie die Geschichte anderer Tätigkeiten des menschlichen Geistes. Tiefe Risse durchziehen sie. Von Zeit zu Zeit werden Veränderungen höheren oder niederen Grades sichtbar. Die großen epochalen Wandlungen sind immer die Folgen oder die Begleiterscheinungen tiefgreifender Strukturwandlungen im Leben eines Volkes. Als der Humanismus, oder als später die italienische Affektendramatik in die deutsche Überlieferung einbrachen, müssen die ihrer Verantwortung bewußten Träger der damaligen Musik die Entscheidungen schwer empfunden haben, die ihnen auferlegt wurden. Aus Schützens Briefen klingt manchmal ein Ton, in dem das Bewußtsein von der Schwere der Verantwortung vernehmbar wird. Als das Zeitalter der Aufklärung die traditionellen Grundlagen der deutschen Musik bis ins tiefste erschütterte und alle Sicherheit des Herkommens in Frage stellte, sahen sich Bach und Händel vor gleich verantwortungsvolle Entscheidungen gestellt. Die Wahl zwischen kirchlichem Traditionalismus und säkularer Hofluft, zwischen bürgerlicher Repräsentation und einem vorgeahnten, volkhaften Freiheitsideal erzwingt vom einzelnen die Besinnung auf Pflicht und Schicksal und nötigt ihm die Entscheidung über seinen Weg ab. Es ist, als dränge in solchen Augenblicken der Geschichte die ganze Fülle der Vergangenheit und die unübersehbare Weite der Zukunft sich auf einen Punkt zusammen und belaste die Träger dieses Geschehens mit der vollen Wucht der Verantwortung und der Wahl. Es ist lange her, daß in der Geschichte der deutschen Musik eine Generation so schwer mit dem Gewicht der verantwortlichen Entscheidung belastet worden ist wie die unsrige.

Wir haben ein großes Erbe zu verwalten. Die Geschichte hat es uns überliefert. Wir haben einen großen Auftrag zu erfüllen. Die Gegenwart diktiert ihn. Geschichte und Leben, Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft drängen sich in unserer Generation zusammen wie eine tobende Flut. Wir haben die Deiche zu halten. Aber wir haben auch neues Land zu gewinnen. Auf unseren Schultern ruht der geschichtliche Auftrag, das Alte dem Neuen zu verbinden, Überlieferung und junges Wollen ineinander überzuführen. Wir sind in der Lage eines Mannes, der den Hof seiner Väter ererbt hat und ihn erwerben muß, um ihn zu besitzen. „Erhalten" kann nicht heißen: auf dem Ererbten verharren. „Erwerben" kann nicht heißen: das alte Haus anzünden, um auf dem Schutt ein neues zu errichten. Das Erbe diktiert seinen Auftrag. Er heißt: das Ererbte planmäßig verwalten und lebendig erhalten, seine Kräfte fruchtbar machen für die neue Saat, das Alte mit behutsamer Hand in das Neue hinüberleiten.

Wir haben uns diesen Auftrag nicht gesucht. Er ist uns vom Schicksal erteilt worden. Wohl möchte mancher gerne im „Urväter-Hausrat" behaglich sitzen bleiben und am geheizten Ofen die Füße wärmen. Wohl möchten andere verächtlich den „nutzlosen Ballast" einer überkommenen musikalischen Kultur über Bord werfen. Keines von beiden ist uns erlaubt: wir haben keine Wahl. Der am Ofen sitzen möchte, würde ersticken. Der andere würde das Kielgewicht verlieren, das sein Schiff braucht, und würde kentern. Es geht nicht nach dem „Mögen", sondern nach dem „Müssen". Wie Luther sein „Amt" empfand, als Bürde, als Auftrag, als schicksalhafte Vorbestimmtheit, so wird heute ein jeder, der sich an der deutschen Musik mitverantwortlich fühlt, den Auftrag empfinden: als Pflicht, als Schicksalsspruch, als Dienst am Leben des Volkes. Wie handeln wir recht? So, daß wir das Erbe in fruchtbares junges Leben überführen. Unsere Kinder sollen uns nicht sagen: „Ihr habt das Erbe verschleudert", noch auch: „Ihr seid im Erbe versteinert". Uns ist auferlegt, den Weg von der Vergangenheit zur Zukunft zu finden. Denn „ein kleiner Ring begrenzt unser Leben, und viele Geschlechter reihen sie — die Götter — dauernd an ihres Daseins unendliche Kette".

„Wir", das heißt nicht: „wir Musiker", oder „wir Musikwissenschafter", oder „wir Musikerzieher". „Wir" heißt: das ganze deutsche Volk. Die Musik ist eines unserer kostbarsten Güter, weil sie eines der tiefsten Lebenszeugnisse des deutschen Volkes ist. In keinem anderen Volke reicht die Musik in solche Tiefen des Daseins hinein wie bei uns. Andere Nationen sind „musikalisch"; vielleicht gibt es im äußeren Sinne, in der Leichtigkeit des Erfindens, Nachmachens und Ausführens „musikalischere", als wir sind. Aber nirgendwo geht es bei der Musik so auf das Ganze und um das Ganze wie bei dem Deutschen. Sie wurzelt in tiefster Tiefe seiner Seele, und sie enthüllt Schichten, in die sie bei keinem anderen Volke hineinreicht. Deshalb ist das ganze deutsche Volk an ihr mitverantwortlich. Das Tun eines jeden wirkt mit am Schicksal der deutschen Musik: handle ein jeder verantwortungsvoll!

Es könnte scheinen, als seien solche Betrachtungen der eigenen Situation überflüssig, vielleicht unzeitgemäß. Sind wir nicht über den „kritischen Punkt" hinaus? Besitzen wir nicht seit der Machtübernahme eine neugeordnete Musikpflege? Haben wir nicht junge Komponisten in stattlicher Zahl, in denen ein neues Wollen beginnt, die ihm gemäße Sprache zu finden? Ist nicht eine musikwissenschaftliche Forschung vorhanden, die gewissenhaft das Überlieferungsgut bewacht? Gewiß. Niemand wird daran denken, „Krisen" an die Wand zu zeichnen oder gar die gegenwärtige Lage durch müßige Spekulationen zu zerreden. Aber zwingt nicht diese gegenwärtige Lage doch gerade und ganz besonders zur Besinnung und zur Standortsbestimmung? Niemand wird heute behaupten wollen, daß man den weiteren Verlauf der musikalischen Dinge einer zufälligen Entwicklung überlassen dürfe. Denn zu jung ist noch die Ausrichtung auf neue Ziele der Forschung, zu jung noch die Aufgabenstellung der Komponisten, zu jung noch die Arbeit der Organisationen, als daß jemand sich von einem selbsttätigen Weiterlaufen in angebahnten Gleisen eine fruchtbare Entwicklung garantieren möchte.

Daher allenthalben das Bedürfnis, sich in Wort und Schrift auf den Stand der Dinge zu besinnen, das Woher und Wohin immer erneut einer verantwortungsbewußten Sichtung zu unterziehen, den eigenen geschichtlichen Ort auszumachen. Wer vor zehn Jahren fragte: „Wohin steuern wir?", der tat es in sorgenvoller Skepsis. Wer heute so fragt, der tut es, um die Frage mit dem „Woher kommen wir?" zu verknüpfen und um die Kontinuität unseres deutschen Musiklebens ins Auge zu fassen. Sich besinnen ist kein müßiges Spiel, sondern die unerläßliche Forderung des Verantwortungsbewußten an sich selbst.
Wer sich im deutschen Musikleben der Gegenwart nicht sein idyllisches Gartenhäuschen gebaut, sondern sich die Mühe genommen hat, steinige Pfade zu betreten und unwegsame Gipfel kennen zu lernen, der muß erstaunt sein, wie selten in einem Volke, das so stark der Musik verhaftet ist wie das deutsche, und in dem es ein so weit verbreitetes Laienmusikwesen gibt, ein geklärtes Bewußtsein der gegenwärtigen Lage anzutreffen ist. Musiker und Laien, Organisationen und einzelne haben allzuoft noch die Neigung, auf gebahnten Pfaden zu wandeln (selbst wenn es ausgetretene sind), ohne sich um Nachbarstraßen und Kreuzwege zu bekümmern. Chorvereine pflegen ihr vertrautes Liedgut aus altbewährten Liederbüchern, Musikvereine bestreiten ihre Symphoniekonzerte mit dem beliebten Publikumsprogramm von Beethoven bis Tschaikowsky, Opernhäuser kleben am Repertoire, häusliche Kammermusikvereinigungen zeigen ebensowenig Neigung, sich von ausgefahrenen Gleisen und liebgewordenen Zugstücken zu trennen wie manche Virtuosen des Konzertsaals. Das ist gewiß alles sehr verständlich. Bis zu einem gewissen Grade kann angenommen werden, daß sich in diesem Verharren sogar eine positive Kraft äußert: Traditionsbewußtsein und das Gefühl der Verpflichtung gegen eine große Vergangenheit halten zu einem Teil den Bedenken die Waage, die gerade dem Historiker der Musik gegen eine festgefahrene Praxis aufsteigen. Mit Befriedigung bemerkt man dagegen, daß allenthalben das Bemühen, oft schon gut gelenkt, oft auch noch unsicher tastend, einhergeht, neue Wege zu beschreiten. Vor allem besinnt sich die Jugend und bricht auf, neuen Zielen entgegen. Mit hingebendem Willen sucht sie sich eine neue Musik zu erorbern, eine eigne aus sich selbst zu schaffen, und mit dem vollen Recht, das sie als Jugend beanspruchen kann, schüttelt sie ab, was ihr im Überkommenen überlebt scheint. Aber weder auf der Seite der Tradition noch auf der des jugendlichen Aufbaus ist für gewöhnlich eine klare Einsicht anzutreffen, die auf die Frage: „Wo stehen wir"? eine Antwort weiß. Diese Tatsache erklärt sich wohl einfach daraus, daß in der gegenwärtigen deutschen Musikpflege ein so kunterbuntes Durcheinander der verschiedensten Strömungen, Überlieferungen und Bestrebungen, Rückbeziehungen und Vorwärtswendungen herrscht, wie auf keinem anderen Geistesgebiet.
In der deutschen Musik sind die Klassik und die Romantik noch immer voll lebendig. Wer eine Zeit lang geglaubt hat, sie seien „überwunden", hat geirrt. Weder ihre Werküberlieferung noch ihre Musizierformen noch ihr Geist sind abgestorben. Es gibt noch Singakademien mit Oratorienaufführungen. Es gibt noch den Verein als Trä-

ger der Musikpflege. Es gibt noch die kirchenmusikalische Tradition beider Bekenntnisse. Es gibt noch das Virtuosenkonzert. Es gibt daneben Jugendsingkreise, Madrigalchöre und Spielscharen. Es gibt Spielgruppen der HJ. und BDM.-Singgruppen mit neuen Zielen und neuem Musiziergut. Es gibt daneben die ganze umfangreiche Pflege der älteren Musik, von Bach rückwärts bis in die Renaissance und das Mittelalter hinein. Es gibt noch die klassisch-romantische Hausmusikpflege mit ihrem besonderen Musiziergut, und eine nach den verschiedensten Seiten ausgerichtete musikerzieherische Arbeit. Älteste Männerchorüberlieferungen einer letzten Pseudo-Romantik führen noch immer ein recht breites Dasein, während eine neue Pflege des Volksmusik- und Volkstanzgutes in der Jugend längst eingesetzt hat. Während neue Komponisten um eine neue Sprache und um deren Durchsetzung ringen, brachte doch erst das letzte Jahrzehnt die Neuentdeckung Bruckners und veranlaßten gerade die Wellen der Jugendmusik in den letzten 30 Jahren die Wiedererstehung ältester Musik: Senfls und Josquins, Haßlers und Walthers. Daß uns Schütz heute kein „geschichtlicher Stoff“ mehr ist, sondern lebendige Wirklichkeit, verdanken wir dem heißen Drang einer Jugend, die eben hier, im Spiegel des zeitlosen großen Deutschen, sich selbst und all ihre Sehnsucht nach einer volkhaften, umgangsmäßigen und dabei großen und starken Musik wiederfand.

Kein Wunder, daß eine klare Einsicht in die Lage der Gegenwart selten anzutreffen ist. Wo Ältestes lebendig und manches Neuere tot, Jüngstes im Aufbruch und Überliefertes in voller Wirkung ist, überschneiden sich die Kräfte und Strömungen, bilden Wirbel und Schnellen und reißen das Boot des einzelnen mit sich. Gerade deshalb aber ist Besinnung von dem Mitverantwortlichen immer wieder zu fordern. Es ist ein starkes Leben, das da im deutschen Musikwesen am Werke ist. Wer würde wünschen wollen, daß es anders wäre? Daß wir heute schon vor sauber ausbetonierten Kanalwänden stünden, in denen, durch Schleusen wohl reguliert, das Wasser seinen trägen Gang ginge? Es ist gut, daß die Wasser brausen. Es ist notwendig, in ihnen nicht die Richtung zu verlieren.

Was sind wir dem Erbe schuldig? Und wie erfüllen wir den Auftrag, der uns geworden ist? Es hieße, zu einem Buche ausholen, wollte man allen den Kräften und Geschehnissen nachgehen, die sich im deutschen Musikwesen heute abzeichnen. Vielleicht ist es aber möglich, aus einigen bezeichnenden Erscheinungen ein Licht auf das Gesamtgetriebe fallen zu lassen und so ein wenig zu der „Besinnung“ beizutragen, deren die Gegenwart nötig bedarf.

Der Weg, den eine Umschau über die Lage des deutschen Musikwesens einzuschlagen hat, ist klar begrenzt durch die Frage: „Wodurch unterscheidet sich das musikalische Leben unserer deutschen Gegenwart von dem vergangener Zeiten?“ Messen wir das Gegenwärtige am Vergangenen und versuchen wir, ihm das Geheimnis seiner Besonderheit zu entlocken!

Das augenfälligste Ereignis in der jüngsten Geschichte der Musik ist das Aufkommen des Rundfunks, des Grammophons und des Tonfilms. Das Flugwesen

hat in der Kriegführung eine grundstürzende Wandlung mit noch unabsehbaren Folgen heraufgeführt, ähnlich grundstürzend wie die erstmalige Verwendung des Schießpulvers für die Waffentechnik. Es ist gewiß, daß für die Musik die technische Revolution ein ähnlich grundstürzendes Ereignis bedeutet. Vielleicht kann man an dem Umfang des Schrifttums den vorläufigen Eindruck abschätzen, den diese Einrichtungen gemacht haben. Jedermann weiß, wie viel über sie gescholten worden ist, vielfach aus bestem Willen heraus und doch in völliger Verkennung der Sache. Wir lächeln heute, wenn wir die Pamphlete zu Gesicht bekommen, die man vor hundert Jahren gegen die Eisenbahn in Massen verfaßt hat. Den Rundfunk oder das Grammophon zu schelten würde nicht klüger sein, als wenn jemand noch heute sich über Eisenbahnen, Autos oder Flugzeuge ereifern wollte. Die Schallplatte ist längst über den bloßen Unterhaltungsgebrauch zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel des Unterrichts, der Forschung usw. geworden. Der Rundfunk ist aus unserem Leben nicht mehr wegzudenken und ist ein großartiges Zeugnis menschlicher Fähigkeiten. Daß Apparate, die es erlauben, ohne eigne Arbeitsleistung Musik zu reproduzieren, in jedem Augenblick jede beliebige Musik erklingen zu lassen, Musik über beliebig weite Räume zu verbreiten, beliebig große Menschenmengen gleichzeitig mit dem Schall einzufangen, daß solche Apparate an die Wurzeln unserer Musikübung, unserer Produktion und unseres Reproduktionswesens greifen müssen, ist fast zu selbstverständlich, um einer Feststellung zu bedürfen. Dabei ist zu bedenken, daß wir sicherlich in diesen Dingen noch ganz am Anfang stehen. Welche Umwälzungen in der Musik aus ihnen hervorgehen, welche positiven Anregungen sie noch geben werden, ist heute nicht abzusehen.
Manche bevorzugen es, in der „technischen Musik“ gewisse negative Momente und Gefahren zu betonen und die Wirkungen des Rundfunks vorzugsweise in der Verflachung des Geschmacks, in der sozialen Schädigung des Berufsmusikers oder in der Abdrosselung des Musikunterrichts zu erblicken. Das ist mehr als einseitig gesehen, wenn man auch zugeben muß, daß zeitweilige Störungen unsrer Musikgewohnheiten eingetreten sind. Aber wo man hobelt, fallen Späne; und daß eine musikalische Revolution ganz ohne Verluste am Gewohnten einhergehen werde, ist doch kaum zu erwarten. Schon heute zeichnen sich manche positiven Wirkungen der technischen Musikverbreitung ab. Gute Musik wird an viele herangebracht, denen sie sonst unzugänglich war. Junge Musiker und Komponisten werden erprobt. Das Selbstmusizieren, dessen Unterdrückung so oft befürchtet worden ist, wird, alles in allem, doch wohl durch Rundfunk und Schallplatte mehr angeregt als benachteiligt. Am fruchtbarsten wird sich in Zukunft vielleicht weniger die Übertragung überlieferter Musik erweisen — die doch immer an bestimmte Kreise von Ausführenden und Hörern und an ein bestimmtes Verhältnis zwischen ihnen geknüpft bleibt — als die sich herausbildende Notwendigkeit, „funkgerechte“ oder „tonfilmgerechte“ Musik zu machen. Hier könnte sich auf die Dauer ein ganz neues Schaffensgebiet eröffnen, dem zukünftige Bedeutung vorauszusagen nicht allzu kühn erscheint. Wie der Film weniger durch die Bearbeitung von Literaturdramen als durch die Gewinnung „filmgerechter“ Stoffe

und Drehbücher kunstschöpferisch im eigentlichen Sinne, d. h. als Eroberer neuer Gebiete und Anreger neuer Gedanken wirkt, so wird auch der Rundfunk vielleicht einmal schöpferisch werden durch die Anregung „funkgerechter" musikalischer Neuschöpfung. Dadurch wird sich von selbst ein Gleichgewichtsverhältnis zu den traditionellen Inhalten unserer Musikpflege herausbilden.

Freilich darf nicht verkannt werden, daß der „technischen Musik" dann eine große Gefahr innewohnt, wenn sie mißbraucht wird. Der technischen Musik als solcher entgegentreten zu wollen, wäre kurzsichtig; ihrem Mißbrauch zu begegnen ist Pflicht. Die Gefahr liegt in der ungeheuren Überschwemmung mit Musik, die dazu führt, daß die dargebotene Musik gar nicht mehr aufgefaßt, sondern nur noch als Begleitgeräusch zu irgendwelchen täglichen Verrichtungen gehört wird. Seltsamerweise wird bei der Beurteilung dieses Sachverhaltes selten auf den eigentlichen Gefahrenpunkt hingewiesen. Oberflächlichkeit, Gewöhnung an leichteste Kost und dergl. mögen bedenkliche Folgen sein: die entscheidende — und diese könnte wohl wirklich für die Zukunft einmal von bedrohlicher Wirkung werden — unter ihnen ist doch gewiß die Erdrosselung des echten Bedarfs! Denn Musik ist so gut wie die anderen Künste, wahrscheinlich mehr als sie, vom echten Bedarf abhängig. Die Geschichte lehrt, daß zwischen dem Bedarf bestimmter musikverbrauchender Schichten und der produktiven Schöpferkraft immer eine Proportion besteht. Wo dieses Verhältnis gestört wird, da geht die musikalische Schaffenskraft zurück. „Bedarf" heißt hier nicht so etwas wie das Verhältnis von Angebot und Nachfrage im wirtschaftlichen Sinne, sondern der innere Zustand eines Menschen, einer menschlichen Gemeinschaft usw., der nach Musik als einem unentbehrlichen Bestandteil des geistigen Lebens verlangt. Es geht hier um ein ganz tief eingreifendes Problem, das an die Wurzeln aller Musik rührt. Musik entsteht und besteht auf die Dauer nicht als Schmuck oder Zierat, sondern nur da, wo ein lebendiger innerer Bedarf sie erzeugt. Dieser Bedarf kann aber nur aus der Stille entstehen. Stille ist der normale Grundzustand, vor dem sich Musik als notwendige Lebensmacht entfalten kann. Wo die Stille nur als lang ersehnter Ruhemoment in der Überflutung mit musikalischen Geräusch erscheint, da ist die Musik mißbraucht. Der glühende Drang zur Musik kann immer nur entstehen aus der Voraussetzung, daß es schwer war, ihn zu befriedigen. Ein Übermaß an Musik ertötet den echten Bedarf.

Man wird sich wenig Illusionen darüber hingeben dürfen, daß es nicht allzu aussichtsreich sein wird, dem Mißbrauch zu begegnen. Es wird von der Selbstzucht des einzelnen abhängen, ob er es fertig bringt, sich gegen das Übermaß zu verteidigen. Man sollte musikalische Rundfunkübertragungen oder Plattenwiedergaben nur dann hören, wenn man sich in dem Zustand innerer Bereitschaft befindet, und wenn die Musik, die man empfängt, einem Bedarf entgegenkommt. Doch ist auch dies kein durchgreifendes Heilmittel. Im Grunde bildet das durch die technische Musik geschaffene Verhältnis von Bedarf und Überflutung nur einen Ausschnitt aus unserer gesamten musikgeschichtlichen Lage und hängt mit der Frage nach den allgemeinen

Funktionen der Musik zusammen. Ihr weiter nachzugehen ist hier nicht der Ort. Die Zukunft muß lehren, wie und inwieweit es möglich sein wird, wieder zu dem „echten Musikbedarf“ zu gelangen, der nicht entbehrt werden kann.

Eines der charakteristischen Probleme der gegenwärtigen Lage bildet die Frage der Musikerziehung im weitesten Sinne. Auf diesem Felde ist zwar keine grundstürzende Revolution eingetreten, wie es mit der technischen Musik im Schaffen und Nachschaffen der Fall ist, wohl aber eine allmähliche Entwöhnung. Das 19. Jahrhundert hat mit der Tradition einer Musikerziehung gebrochen, die in gerader Folge bis in die Anfänge unserer deutschen Musikkultur verlief. An die Stelle einer Musikbildung, die auf dem Hineinwachsen in handwerkliche Überlieferung und in feste Formen und Gewohnheiten des Musizierens beruhte, ist der freie Musikunterricht getreten. Das mochte wenig Bedenken erregen, solange eine zusammenhängende Kette der Musikbildung im deutschen Volke erhalten blieb. Sei es, weil es zum „guten Ton“ gehörte, seine Kinder musikalisch unterrichten zu lassen, sei es, weil man sich daraus Berufsaussichten versprach, sei es, daß der spontane Trieb junger Menschen die Musikausbildung verlangte, das Ergebnis war jedenfalls, daß eine gewisse Kontinuität noch immer gewahrt blieb und bis heute geblieben ist. Sie droht zu zerreißen.

Es gehört zu den beachtenswerten Erscheinungen der musikalischen Lage in der Gegenwart — Peter Raabe hat von hoher Warte aus oft darauf hingewiesen —, daß der Nachschub aus der Jugend sich verringert, und daß auch bei musikalisch unterrichteten Kindern oder jungen Leuten das Können nachläßt. Jeder, der mit Schülern oder Studenten zu tun hat, kann diese Beobachtung bestätigen. Man braucht nicht zu glauben, daß es sich um ein Nachlassen der „Musikalität“ oder des „Musikwollens“ bei der Jugend handelt. Zum Teil freilich mag sich in dieser Erscheinung schon die oben erörterte Herabsetzung des „echten Bedarfs“ äußern. Aber einerlei, welche Ursachen man dafür verantwortlich machen will: die Tatsache ist da und darf nicht übersehen werden, wenn man nicht die Zukunft der deutschen Musik geradezu in Frage stellen will.

Es ist wohl nicht immer genügend bedacht worden, daß von der Heranbildung der Jugend an die Musik alles für die Zukunft abhängt. Auch in diesem Sinne nämlich ist die Musik an einen Bedarf gebunden: an das Vorhandensein einer „Verbraucherschaft“. Wer heute als Kind musikalisch erzogen wird, singt morgen im Chor mit oder spielt in der häuslichen Kammermusik, in der Spielschar usw. seinen Part. Die Kinder von heute sind aber auch das Publikum von morgen. Die Liebe zur Musik muß geweckt werden, von selbst entfaltet sie sich nur in sehr engen Grenzen. Wird sie nicht geweckt, so besteht die Gefahr, daß es schon in der nächsten Generation keinen genügenden inneren Bedarf mehr gibt, um die Tätigkeit von Chören, Hausmusikgruppen, Laienorchestern usw. zu gewährleisten, aber auch um Orchesterkonzerten und Opernaufführungen die nötige Zuhörerschaft zu sichern. Hier erhebt sich eine Forderung ganz unentrinnbarer Art an uns: fühlen wir uns verpflichtet, das Erbe zu erhalten, so

müssen wir eben im Interesse des Erbes auch für die musikalische Erziehung der Jugend alles einsetzen, was wir können. Die Lebendigerhaltung Beethovens, Wagners oder Bachs hängt einfach davon ab, daß Laienmusiker und Berufsmusiker genug da sind, die diese Musik ausführen können, und daß die musikalische Verbraucherschicht groß genug ist, um ihre Ausführung zu tragen und entgegenzunehmen. Diese Schicht kann sich vergrößern oder verkleinern: daß sie vorhanden ist, hängt von der musikalischen Erziehung des einzelnen ab. Nur wer hören gelernt hat — und wie könnte man das anders als durch Selbstmusizieren? — wird auf die Dauer das Maß an Neigung und Verbundenheit zur Musik aufbringen, das als Fundament für die Musikkultur eines Volkes unentbehrlich ist.

Zweifellos ist in der Vergangenheit viel zu viel darüber debattiert worden, wie man die Kinder zur Musik erziehen soll. Darüber ist das Wichtigste: daß sie erzogen werden müssen, oft ins Hintertreffen geraten. Heute muß alles dafür eingesetzt werden. Schule, HJ. und BDM., Arbeitsdienst und Wehrmacht, Jugendsingschulen usw. haben hier ein Tätigkeitsfeld, das im weitesten Sinne volkskulturell fruchtbar werden kann. Doch darf nicht übersehen werden, daß alles Gruppensingen und alle Gemeinschaftsbetätigung niemals den Einzelunterricht ersetzen können. So wichtig die Pflege des Volksliedes und das Liedersingen sind: als Grundlage für die Musikkultur der Zukunft reichen sie nicht aus. Wirkliche Gemeinschaftsarbeit kann immer nur auf dem Boden zureichender Einzelleistung gedeihen. Es wird heute niemandem mehr einfallen, Kinder zu Musikautomaten für Tantenbesuche herandressieren zu wollen. Aber die Beherrschung eines Mindestmaßes von musikalischer Gehörschulung und instrumentaler Technik seitens der Kinder ist eine der unerläßlichen Vorbedingungen aller höheren musikalischen Kultur. Es kommt gar nicht so sehr darauf an, was man Kinder musizieren läßt, noch weniger, nach welcher Methode man sie unterrichtet, als daß man Liebe und Leidenschaft weckt und das Gefühl für Leistung und Qualität heranbildet. Dazu freilich sind auch wieder die „Stille" und der „Bedarf" erforderlich. Das deutsche Volk in seiner Gesamtheit muß alles daran setzen, daß keinesfalls die Kontinuität zerrissen wird: für die Musikerziehung der nächsten Generation darf keine Anstrengung zu groß sein.

Es liegt nahe, in diesem Zusammenhang von der Frage des Berufsmusikerstandes und seiner Heranbildung, von den Fragen einer neuen musikalischen Gemeinschaftsformung, von der Erhaltung alter und der Herausbildung neuer Organisations- und Musizierformen usw. zu sprechen, Dingen, in denen sich unsere Generation ebenfalls vor neue Aufgaben und Entscheidungen gestellt sieht. Aus der Fülle der sich andrängenden Gesichtspunkte sei jedoch nur einer noch herausgegriffen. Das ist die Frage unseres praktischen Musiziergutes, die vielleicht eine der ganz zentralen und charakteristischen unserer Lage ausmacht.

Es ist noch nicht lange her, da gab es eine solche „Frage" noch so gut wie gar nicht. Vor 30 Jahren noch stand das Musikgut mehr oder weniger fest. Es umfaßte die „altklassische" Musik Bachs, Händels und einiger weniger Zeitgenossen, die

Wiener Klassik und die gesamte Romantik, zu der auch das zeitgenössische Schaffen noch in enger Verbindung stand. Dieser fest abgegrenzte Bereich der „Standardwerke" unserer Überlieferung beherrschte uneingeschränkt das Feld. War es auch nur eine ziemlich beschränkte Auswahl aus den Werken der großen Meister, die im Unterricht, im Konzert, in der Hausmusik, in der Oper, im Chor und im Laienorchester benutzt wurde, so war es doch ein in sich fest geschlossenes Repertoire, in das die neuere Musik bis zu Brahms und bis zu Richard Strauß hin eingeschlossen war. Die Einheit dieses Bestandes ruhte auf der romantischen Vorstellung vom „Ewigkeitswert" des großen Kunstwerkes. Bachs „Matthäuspassion" und Beethovens „Neunte", Wagners „Ring" und Brahms' „Requiem" gehörten unter diesen Begriff ebenso wie etwa Schuberts „Müllerlieder", Schumanns „Novelletten" oder Mozarts Streichquartette, und es war nur eine Frage des Geschmacks oder der Abstufung, wie weit man den Kreis ziehen wollte. Was dem schaffenden Genius als Inspiration zugeflossen und was von seiner gestaltenden Kraft zum reinen Ausdruck des einmaligen Erlebnisses geformt worden ist, das darf nach romantischer Anschauung auf „Ewigkeitswert" Anspruch machen. Das große Kunstwerk ist der Wirklichkeit und dem Zeitverlauf entrückt. Es steht über der Menschheit.

Aber mit dem Wandel der Anschauungsweise hat etwa seit der Jahrhundertwende diese Einheit langsam zu zerfallen begonnen. Neue Wertungen und neue Ansprüche an die Musik haben sich geltend gemacht, und eine damalige junge Generation ist auf die Suche nach einem anderen Musiziergut gegangen. Sie entdeckte aus innerem Drang von neuem das Volkslied, über das Volkslied hinaus den alten deutschen Liedsatz, und von da aus weitete der Bereich sich fortwährend. Die Musik des Barock und der Renaissance erfuhr eine ungeahnte Auferstehung. Mit ihr wurden alte Klangmittel, Cembalo, Blockflöten, Lauten, Fiedeln wieder verlebendigt. Ein versunkenes Orgelklangideal erstand von neuem. Unabsehbar wuchs das Musiziergut — nach rückwärts, in die ältere Geschichte hinein. Und gleichzeitig zerriß das Band, das die klassisch-romantische Standardliteratur mit dem zeitgenössischen Schaffen verband. Schon Regers Werk wurde nicht mehr recht aufgenommen, und seitdem ist bis auf unsere Tage das neue Musikschaffen in eine zunehmende Isolierung geraten. Machen sich auch neuerdings stärkere Bestrebungen um das jüngste deutsche Musikschaffen geltend und sucht man die zerrissene Verbindung mit den zeitgenössischen Komponisten wieder anzuknüpfen, so ist doch nicht zu verkennen, daß wir uns mit unserem Musiziergut in einer ganz einzigartigen geschichtlichen Lage befinden. Noch niemals in der Musikgeschichte hat es einen solchen Historismus gegeben wie heute.

Das ist eine Feststellung, die man treffen muß und treffen darf, ohne damit gegen irgend jemanden einen Vorwurf zu erheben. Die Begeisterung für die alte Musik war und ist echt und natürlich und ist nicht aus historisierenden Neigungen oder gar Absichten entstanden. Und die Dauer unseres klassisch-romantischen Musiziergutes hat ebenso wie die Abwendung von der neuen Musik Gründe, die in der ge-

samten Zeitgeschichte liegen. Aber man bedenke einmal: von unserer gesamten heutigen Musikpflege sind vielleicht zwei Zehntel der Musik älterer Epochen, sieben Zehntel der klassisch-romantischen Epoche und — hoch geschätzt — ein Zehntel dem zeitgenössischen Schaffen verpflichtet. Das heißt, fast unser gesamtes öffentliches und privates Musikwesen zehrt von einem Bestande, der zum größten Teile 50 bis 150 Jahre, zu einem kleinen Teile mehr als 150 Jahre alt, und nur zum geringsten Teile jünger als 50 Jahre ist. Das ist gewiß ein Kennzeichen. Rückwärtsblickende Epochen hat es in der Musikgeschichte auch früher vereinzelt gegeben, wie die höfisch-ritterliche Kultur des ausgehenden Mittelalters und die deutsche Praxis von der Mitte bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Aber dieses „Rückwärts" bezog sich doch nur auf verhältnismäßig nahe benachbarte geschichtliche Vergangenheiten. Und die Träger einer solchen Haltung waren auf eine bestimmte Schicht innerhalb des Gesamtmusikwesens beschränkt. Heute aber treiben wir alle fast ausschließlich Musik aus etwa 5 Jahrhunderten, nur nicht aus unserem eigenen!

Wenn irgend eine Erscheinung, so ist diese gewiß geeignet, die Tatsache einer Wende in unserem Musikleben in ein grelles Licht zu rücken. Sie ist das Zeichen einer unsicher gewordenen musikalischen Kultur. Durch die fortdauernde und zunehmende Emanzipation des Künstlers von der Gemeinschaft im Zeitalter der Romantik ist das Band zwischen den Trägern der Musik und den Schaffenden zerrissen worden. Eine überdifferenzierte und esoterisch überzüchtete neue Musik hatte ein Eigenleben geführt, dem kaum noch die musikalisch Gebildetsten des Volkes zu folgen vermochten. Die Spaltung ist so tief gegangen, daß man sie heute fast als eine Selbstverständlichkeit ansieht. Die Zeitgenossen Schützens lebten von der Musik *ihrer* Zeit, und ebenso taten es die Zeitgenossen Bachs, Haydns, Beethovens. Für sie alle war die Musik älterer Zeiten etwas Veraltetes. Erst mit der romantischen Mozartverehrung und Palestrinaschwärmerei setzt leise die Neigung ein, sich nach der Vergangenheit hin zu orientieren, eine Neigung, die rasch zunimmt, ohne daß doch deswegen die lebendige Anteilnahme am Musikschaffen der eigenen Zeit wesentlich zurückginge — man denke nur an die Kämpfe um Wagner oder Bruckner. Heute dagegen gilt das Alte als das Normale und Normgebende, als die Errungenschaft einer großen deutschen Musikblüte, die den Vorrang über alles Neuere zu behaupten auch weiterhin berechtigt sei. Es gibt viele, die sich nur mit schlechtem Gewissen bei einem ausschließlichen Vergangenheitskult zufrieden geben, aber Allzuviele, die sich gern auf den Lorbeeren der großen Überlieferung zur Ruhe legen.

Wer als Historiker der Musik dieses Merkmal der heutigen Lage kennzeichnet, wird sich kaum dem Verdacht aussetzen, destruktive Kritik zu üben. Er stellt fest, daß ein Zustand eingetreten ist, in dem die ihm selbst, dem Historiker, nächstliegende und ans Herz gewachsene Musik dominiert. Aber er kann dieser Feststellung selbst nur halb froh werden, denn er sieht sich genötigt, diesen Zustand gleichzeitig als eine bedenkliche Abweichung von den natürlichen Lebensverläufen der Geschichte zu charakterisieren. Er muß infolgedessen den für ihn fast paradox klingenden Schluß ziehen, daß

in der „Überwindung des Historismus“ eine der verantwortlichen Aufgaben liegt, an denen mitzuarbeiten er, der Musikhistoriker, ebenso berufen sein dürfte wie der Komponist, der praktische Musiker oder der Musikerzieher. Daß damit keiner Verleugnung der Vergangenheit das Wort geredet werden soll, dürfte gerade dem Historiker am leichtesten geglaubt werden. Aber wenn es die Aufgabe unserer Generation ist, die Vergangenheit sinnvoll in die Zukunft zu überführen, so wird die Rolle, die das Musikgut vergangener Zeiten in unsrer musikalischen Praxis spielt, allmählich und behutsam auf dasjenige Maß zurückgeführt werden müssen, in dem sie fruchtbar wirken kann, ohne einer kraftvollen und natürlichen Entwicklung unseres zeitgenössischen Schaffens hemmend im Wege zu stehen. Der Größe Bachs oder Beethovens, Bruckners oder Schützens geschieht ganz gewiß kein Eintrag, wenn ihre Werke seltener musiziert werden, dafür aber ihr geistiges Erbe im lebendigen Schaffen einer jungen Generation fortzeugend wirksam wird, der es an Schaffenskraft und Schaffenswillen nicht gebricht. Vielleicht ist das eine lebensvollere Wirkensweise als ein starres Festhalten an der strengen Observanz unserer bisherigen Gewohnheiten.

Der Auftrag, den uns das Erbe auferlegt, ist vielseitig und geschichtlich einzigartig. Umsomehr verlangt er die Besinnung, das „Gesetz, wonach wir angetreten“ sind, zu erfüllen. Es geht um eines unserer kostbarsten Erbgüter. Keine andere Kunst ist unserem Leben noch so nahe und so eng verbunden wie die Musik. Vielleicht äußert sich diese Lebensnähe gerade darin, daß so viele Ströme durcheinanderkreisen, daß Ältestes so wenig museal geworden ist, daß es sich mit Jüngstem und Mittlerem vermischt und die bunte Vielfältigkeit unseres deutschen Musiklebens so besonders anziehend macht. Stören wir den Fluß der Dinge nicht! Suchen wir lieber, der Fülle des Lebendigen behutsam den Kern dessen zu entheben, was in ihnen sich als deutsches Wesen ausprägt, und diese geprägte Form des wesenhaft Deutschen in die Zukunft hinüberzuleiten. Was lebt, muß sich lebendig weiterentwickeln können, es darf nicht verengert und verschulmeistert werden. Wenn wir den Auftrag richtig verstanden haben, den uns das Erbe erteilt, so liegt er eben darin, das Lebendige im Strom des Geschehens zu bewahren und zu pflegen. Denn „keine Zeit und keine Macht zerstückelt geprägte Form, die lebend sich entwickelt“.

# GRUNDKRÄFTE ZEITGENÖSSISCHEN OPERNSCHAFFENS

VON GERHARD PIETZSCH

Der Kampf, den gegenwärtig unsere junge Musikergeneration auszufechten hat, geht nicht um ästhetische Fragen. Er unterscheidet sich damit grundsätzlich von jenen Auseinandersetzungen, wie sie sich beispielsweise im Zeitalter des Barock oder im 19. Jahrhundert, d. h. also innerhalb künstlerisch geschlossener Zeiträume, abgespielt haben. Ihnen gegenüber greift er tiefer in den künstlerischen Schaffensprozeß ein

und berührt sogar den Urtrieb alles Musizierens, die Klangvorstellung, das Klangideal. Deshalb wirkt er sich am einschneidendsten im Opernschaffen aus, weil hier nicht nur die beiden inneren Gegensätze alles Musizierens, Stimme und Instrument, davon aufs stärkste betroffen, sondern auch noch andere, zur Oper gehörende Elemente in diese Auseinandersetzung einbezogen werden: die dramatische Idee, das Stoffliche und das Dekorative.

Nach welchen Gesetzen sich ein solch grundlegender Wandel vollzieht, das ist eine jener Fragen, die nicht nur für unsere Zeit, sondern auch für ähnliche Vorgänge in unserer musikgeschichtlichen Vergangenheit noch ungeklärt sind. Nur soviel können wir heute mit Sicherheit sagen, daß er stets im Zusammenhang mit grundlegenden Umwälzungen auf weltanschaulichem Gebiete auftritt, also als künstlerischer Ausdruck einer neuen geistigen Haltung eines Volkes oder auch der abendländischen Menschheit als solcher zu werten ist.

Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, scheidet sich die Operngeschichte, von kleineren, letztlich nur stilistisch und technisch bedingten Besonderheiten abgesehen, in zwei große, voneinander grundsätzlich verschiedene Epochen, deren Grundkräfte zu kennen für unsere eigene Zeit von Wichtigkeit ist und die allein zum Vergleich herangezogen werden können: in die Welt der höfischen, kosmopolitischen Barockoper und die der nationalgebundenen, romantisch-bürgerlichen Oper. Eine kurze Charakteristik ihrer Grundkräfte sei deshalb vorausgeschickt.

Die Barockoper, das unentbehrliche Requisit der glanzvollen Festlichkeiten des kosmopolitischen Stadtbürgertums und der galanten, nach Versailles als Vorbild sich richtenden, europäischen Fürstenhöfe, stand im Dienste einer durch Rang und Abkunft sich verbunden fühlenden Gesellschaftsschicht, die an die Oper ganz bestimmte, fest umrissene Anforderungen stellte. Sie hatte die Aufgabe, den Glanz dieser Gesellschaftsschicht zu erhöhen, ihr Dasein in einer höheren, künstlerischen Sphäre zu bestätigen, ihre Lebensauffassung in einer imaginären Welt widerzuspiegeln. Noch die italienische große Oper um die Wende des 18. Jahrhunderts hatte — wenn auch in verfeinerter Form — keine andere Aufgabe zu lösen. Die dramatische Idee mußte also immer wieder in der Verherrlichung des Auftraggebers — meistens der Souverän als Vertreter des Staates — sowie des Ideales und der Lebenshaltung dieser Gesellschaft gipfeln. Auch das Kostüm- und Dekorationswesen war letztlich diesem Gedanken unterstellt, Abglanz der eigenen Zeit zu sein und im stolzen Bewußtsein auf die technischen Errungenschaften durch immer neue Erfindungen und Möglichkeiten zur Prachtentfaltung den Ruhm des Mäzens zu erhöhen. Rein musikalisch aber und vom Klangbewußtsein her gesehen, bedeutet die Barockoper den Kampf zwischen der menschlichen Stimme und dem Instrument, der mit der Musikalisierung der Oper und dem Sieg des Instrumentes endet. Die Erscheinungsformen dafür sind die Da-capo-Arie und der Bel-canto, d. h. das „Schönsingen" im Sinne instrumentaler Ausgeglichenheit und Virtuosität.

Mit dem Zusammenbruch der absolutistischen Staatsidee ist auch das Schicksal dieser

Opernform besiegelt. Dem Bürgertum, das als geistiger Träger der neuen Weltanschauung auftritt, und seinen Idealen ist sie nach Form und Inhalt wie im Hinblick auf seinen Lebensstil und seine politische Gesinnung zutiefst zuwider. Die in ihm wirkenden neuen geistigen Kräfte lösen auch neue Grundkräfte im künstlerischen Schaffensprozeß aus, die die humanistische, kosmopolitische Barockoper völlig umgestalten.

Die Voraussetzung dafür und für die weitere Existenzmöglichkeit der Oper als Kunstgattung überhaupt war aber wiederum das Vorhandensein einer geistigen Gemeinschaft, als deren Sprecher sich Dichter und Musiker betrachten durften. Sie bildete das national und idealistisch gesinnte Bürgertum. Die Aufgabe, die sie dem Künstler stellte, war die Darstellung des Menschen.

Von hier aus wird es verständlich, warum sich das Klangideal grundlegend wandeln mußte. Steht der Mensch als Individuum im Mittelpunkt der Darstellung, so muß auch der Klang der menschlichen Stimme die Grundlage der Klangvorstellung bilden; und zwar ihr beseelter, gefühlsbetonter Ton. Ihn hervorzuheben bezw. nachzuahmen wird die Aufgabe des gesamten Klangkörpers, und so bildet die Grundfarbe des Orchesterklanges von jetzt ab der seelenvolle Ton der Streichinstrumente, dem der Klangcharakter der Blasinstrumente soweit wie möglich angepaßt wird. Hand in Hand damit vollzieht sich jener große Umschwung in dem Verhältnis von Wort und Ton, der bis in unsere Zeit wirksam geblieben ist. Nicht mehr die Musik, sondern die Dichtung wird der Ausgangspunkt der Komposition. Die alles beherrschende dramatische Idee aber ist die Darstellung menschlicher Schicksale in einer mehr oder weniger realistischen Umwelt, deren Verwirklichung Kostüm- und Dekorationswesen dienstbar gemacht werden.

Leider war diese Gemeinschaft nicht stark genug, die Gefahr einer Steigerung dieser subjektiv betonten Kunst zu einem schrankenlosen Individualismus und Intellektualismus bannen zu können. Sie zerfiel vielmehr allmählich in Interessentenkreise, die Oper und Schauspiel nicht mehr als innersten Ausdruck ihrer selbst, sondern als geistiges Stimulans betrachteten. Deutschland und Italien hatten zwar das Glück, in Wagner und Verdi so starke Künstlerpersönlichkeiten zu besitzen, daß für einige Zeit die widerstrebenden Geister noch einmal zu einer größeren Einheit gezwungen und durch den nationalen Gedanken zusammengehalten werden konnten, aber das Volk als Ganzes konnten auch sie damals nicht mehr zu einer Gemeinschaft zusammenschweißen, die den Weltkrieg überdauerte.

Wenn wir das einsehen, begreifen wir auch, warum trotz der redlichen Bemühungen unserer schaffenden Künstler die Opernkrise bisher nicht überwunden werden konnte. Nur eine wahre Schicksalsgemeinschaft trägt die Möglichkeit zu einer starken, bodenständigen und darum alle erfassenden künstlerischen Entwicklung in sich. Dazu aber sind erst seit wenigen Jahren die Voraussetzungen gegeben. Es kann deshalb noch einige Zeit vergehen, bis unsere neue Volksgemeinschaft den ihr entsprechenden künstlerischen Ausdruck auf der Opernbühne gefunden hat, da hier durch das Zusammenwirken aller

Künste die Schwierigkeiten größer sind als auf der Schauspielbühne. Trotzdem werden aber jetzt schon Kräfte sichtbar, die in ihrer Tendenz zweifellos richtig sind und die Möglichkeit zur Entfaltung einer neuen Opernkultur in sich tragen.
Das hervorstechendste Merkmal im zeitgenössischen Opernschaffen ist die Einschränkung individueller Gefühlskundgebungen. Sie tritt in Carl Orffs »Carmina burana« und dessen neuester Oper „Der Mond" ebenso zutage wie in Wagner-Régenys „Günstling" und dessen „Bürgern von Calais" oder auch in Werner Egks beiden Opern „Die Zaubergeige" und „Peer Gynt". Hand in Hand damit geht die Vorliebe vieler unserer jungen Komponisten für die Formen, ja sogar für Einzelheiten in Melodik, Rhythmik und Harmonik der vorklassischen Zeit, die aus den gleichen Beweggründen verständlich wird. Ihre letzte Konsequenz erfahren diese Bestrebungen schon rein äußerlich dadurch, daß bewußt auf die Bezeichnung „Oper" verzichtet wird, weil dieser Gattungsbegriff zu sehr durch subjektive und individualistische Vorstellungen eingeengt erscheint. Das alles entspricht dem Bemühen, das individualistische Operntheater zu ersetzen bezw. umzugestalten durch ein Kunstwerk, das ganz im Dienst der Gemeinschaft steht.
Eine schroffe Wandlung und Abkehr vom bisherigen Klangideal ist die weitere Folge dieser Einstellung. Das Klangbild wird „entromantisiert", ein Vorgang, der sich im sinfonischen Schaffen (Spitta, Höller, Blacher usw.) ebenso beobachten läßt wie auf dem Gebiete der Oper. Nur sind wiederum hier die Probleme schwieriger zu lösen, weil zugleich das Verhältnis von Instrument und Stimme, Wort und Ton, neu zu gestalten ist. Dabei läßt sich erneut ein Umbiegen der aus dem Zustand seelischer Erregtheit geborenen, gefühlsbetonten Gesangslinie zur unpersönlicheren, von der musikalischen Form her bestimmten Linie beobachten, wie sie mehr dem Instrument zu eigen ist. Wagner-Régeny ging dabei von Händel als Vorbild aus, während Orff sich gern von den weitgeschwungenen Linien mittelalterlicher Melodik anregen läßt und Egks Melodik stark von der zeitgenössischen Gebrauchsmusik bestimmt erscheint. Bei allen aber spielen ostinate Formbildungen, die sich dann noch stärker in der Rhythmik ausprägen, eine große Rolle. Als Endziel kann man auch hier wieder das Bemühen feststellen, anstelle des einmaligen, subjektiv bedingten Gefühlsausbruches einer innerlich einsamen und zerrissenen Einzelpersönlichkeit das Empfinden einer Gemeinschaft oder einer Persönlichkeit als Ausdruck einer Gemeinschaft zu setzen.
Das aber greift noch tiefer in die Formgestaltung des Werkes ein und erfordert einen andersartigen dramatischen Aufbau. Die Form der romantisch-subjektiven „Bekenntnisoper" war die durchkomponierte Oper. Der Ausdruck persönlichster Regungen und deren psychologische Deutung erforderte die Verschmelzung von musikalischer Form und szenischem Geschehen, so wie sie jetzt noch einmal in höchster Vollendung in Richard Strauß' „Daphne" erreicht wurde. Die „Entromantisierung" und „Entsentimentalisierung" der Oper als Ausdruck der Gemeinschaft aber bedingt gerade das Gegenteil, nämlich die schärfste Trennung zwischen musikalischer Form und szenischem Geschehen. Ihre äußerste Konsequenz findet diese Trennung

zwischen Handlung und Erzählung in der Einführung eines Sprechers (wie in der alten Passion) in Orffs „Der Mond".
Daß sich dieser andersartigen dramatischen Idee auch das Bühnenbild anpassen muß, sei nur nebenbei erwähnt. Die romantische Oper setzte dessen höchstmögliche Wandelbarkeit voraus. Es wurde gewissermaßen in die Handlung einbezogen. Dem mehr statischen Charakter der modernen Oper entspricht ein Bühnenbild, das die Trennung des Zuschauers von der Bühne aufhebt. Der Zuschauer oder besser die Gemeinschaft ist ja in gewisser Hinsicht ein Bestandteil der Aufführung, sie bildet ideell den Chor und wird in das Geschehen einbezogen. Daher das feststehende Proszenium (so wie es Caspar Neher wiederholt bei seinen Bühnenbildgestaltungen angewendet hat), das den Zuschauerraum bis auf die Bühne hinauf ausdehnt.
Wichtig für die Zukunft unserer Opernkultur ist die Tatsache, daß diese Grundkräfte in unserer Weltanschauung verankert sind und bleiben. Ob sie sich zu einem Kunstwerk von so reiner Form werden zwingen lassen, wie es die eigenwilligsten unserer Künstler zumindest theoretisch fordern, bleibt abzuwarten. Die Forderungen des Theaters der letzten rund 200 Jahre wären dann jedenfalls aufgehoben. Bei der noch sehr lebendigen individualistischen Kunstauffassung und der sehr energischen Kampfansage, die die modernen Opernbestrebungen von dieser Seite her empfangen haben, muß vorläufig diese Frage offen bleiben. Fraglich bleibt es auch, ob der Einfluß einer einmal wirksam gewesenen künstlerischen Idee überhaupt verneint und vollständig ausgeschaltet werden kann. Die Antwort darauf kann aber nur das Werk einer überragenden, wahrhaft schöpferischen Künstlerpersönlichkeit geben.

# DAS ALTER DER DEUTSCHEN VOLKSLIEDWEISEN

VON WALTER WIORA

Wie alt sind unsere Volksliedweisen? Wie tief reichen sie in die Vergangenheit zurück? Wieviele der Melodien, die im 16. Jahrhundert, im Mittelalter oder noch früher entstanden sind, haben sich bis an die Schwelle der Gegenwart oder gar bis in unsere Tage erhalten?
Die Ansichten darüber gehen auseinander; gemeinsam ist ihnen nur der Mangel an Beweiskraft.
Volksliedweisen haben kein sehr langes Leben, sagen die einen, wenigstens im deutschen Lied. Von der Fülle der altdeutschen Melodien sei nichts oder nur sehr wenig erhalten; das Volk habe sie längst vergessen.

Böhme z. B., der universale Herausgeber, ist davon überzeugt: „Die Weisen der alten Volkslieder des 15. und 16. Jahrhunderts . . sind gänzlich ausgestorben .. An der Scheidewand des 17. Jahrhunderts sind sie verklungen .. Ich habe mich vergeblich bemüht, nur eine einzige alte Volksweise im gegenwärtigen Volksgesange wieder zu erkennen, nicht eine habe ich gefunden" (Altdt. Ldb. LXX). Später meint er gelegentlich des Hochzeitsliedes vom Kuckuck auf dem Zaune: „Das ist einer der wenigen Fälle (vielleicht der einzige), daß von einem alten Liede des 16. Jahrhunderts auch die alte

Melodie bis zur Gegenwart erhalten blieb" (E.-B. II 674).[1] „Texte lassen sich Jahrhunderte lang verfolgen, während die Melodien sich kaum ein Menschenleben erhalten", sagt Robert Eitner (MfM 1900 S. 18). „Von allen Liedkreisen des Abendlandes", heißt es in Danckerts Buch über das europäische Volkslied (1939), „ist der deutsche am fühlbarsten von den Wandlungen der Stilgeschichte betroffen.. Eine Fülle von Liedstoffen läßt sich bis ins hohe Mittelalter zurück verfolgen, wogegen melodisches Altgut nur in wenigen günstig gelagerten Fällen noch lebendig blieb." „Zusammenfassend ist zu sagen, daß diese Vorliebe der deutschen Liedgeschichte für die Erneuerung der Melodiesubstanz in der Lebensbewegtheit des tragenden Volkstums selbst wurzelt. Wir haben es hier mit dem dynamischen Grundzug der deutschen Geschichte und Kulturüberlieferung schlechthin zu tun" (Grundriß der Volksliedkunde 1939 S. 23).

**Solchen Ansichten tritt die Behauptung entgegen, Volksweisen seien ihrem Wesen nach langlebig; eine Fülle altdeutscher Weisen habe sich im Volksmund erhalten, aus dem 16., dem 15. Jahrhundert und sogar aus der germanischen Vorzeit.**

So heißt es z. B. bei Parisius, dem verdienten Sammler in der Altmark (Deutsche Volkslieder.. 1879): „Böhme ist zu der überraschenden Überzeugung gekommen, die Weisen der alten Volkslieder des 15. und 16. Jahrhunderts seien gänzlich ausgestorben; an der Scheidewand des 17. Jahrhunderts mit Beseitigung der alten Tonarten seien sie verklungen und durch Volksweisen ersetzt worden, die nach ganz anderen musikalischen Prinzipien komponirt, erst entstehen konnten, nachdem die mit Einbürgerung der ital. Oper in Deutschland aufgekommene neuere musikal. Empfindungsweise auch bei der Masse in Saft und Blut verwandelt war, um neue Blüthen zu treiben.. Das widerstreitet indeß allen Lehren geschichtlicher Entwickelung, um nicht zu sagen dem einfachen gesunden Menschenverstand. Dieser wird es für völlig undenkbar erklären, daß in allen Gauen Deutschlands die Tradition, während sie von den alten Liedertexten trotz Jahrhunderte langer Zerreibung noch immer erkennbare Trümmer übrig ließ, die von den Texten untrennbaren Singweisen plötzlich ganz und gar beseitigt und durch andere ersetzt habe. Und lassen nicht viele Melodien unseres alten Volksliedes gewisse Eigenschaften der mittelalterlichen Weisen deutlich erkennen?" Als solche Eigenschaften weiß Parisius allerdings nur zu nennen: Dreiteiliger Takt, Wechseltakt, Kirchentonarten und Zeilenmelodik („jede Textzeile als abgeschlossene Größe behandelt").
Wohl den kühnsten und bedeutsamsten Vorstoß in die Vor- und Frühgeschichte unseres Volksliedes hat Oskar Fleischer versucht. „Je reicher eine Volksmusik sich ausgestaltet hat, desto tiefer reichen ihre Wurzeln in die Vorgeschichte dieses Volkes hinein. So wissen wir, daß die heidnischen Germanen eine große Menge Arten von Liedern für alle möglichen Gelegenheiten besaßen. Wo ist all diese Musik geblieben? Sollte sie wirklich so ganz spurlos verschwunden sein?" Er sucht zu erweisen, „daß wir in dieser ganzen Reihe von Liedern [Echternacher Springproz., „Es regnet auf der Brücke" usf.] die Nachklänge eines uralten germanischen Springtanzes zu erblicken haben, dessen Bestehen in das frühe Mittelalter hineinreicht" („Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft" SIMG I 4 und 37; siehe auch „Zur vergleichenden Liedforschung" SIMG III).
Den Liederschatz einer ganzen Landschaft in Altersschichten einzuteilen unternimmt G. Brandsch. Seiner Ansicht nach gehen die Melodien der von ihm herausgegebenen Lieder in siebenbürgisch-sächsischer Mundart „zum größten Teil [!] auf jene Zeit zurück, wo die gemeinsame Wurzel aller kirchlichen wie weltlichen Tonsprache, der gregorianische Choral, auch das Melos des Volksliedes beherrschte.. mit Ausnahme etwa der Kinderlieder, deren einfache Rezitationsformeln vielleicht sogar über die Anfänge der abendländischen Kirchenmusik in graues Altertum zurückreichen".

**Aber alle diese Behauptungen werden nur mit schwachen Argumenten belegt. Was immer man bisher für und gegen ein hohes Alter deutscher Volksliedweisen vor-**

[1] In merkwürdigem Widerspruch dazu nennt Böhme manche Melodie „uralt" (z. B. E.-B. 1146).

gebracht hat — es entbehrt der vollen Begründung. Nur für wenige der fraglichen Melodien liegen stichhaltige Altersbestimmungen vor; im allgemeinen jedoch sind die Urteile, auch wenn sie durch Genauigkeit der Zeitangabe als exakt erscheinen, irrtümlich oder unbewiesen. Das liegt nicht etwa daran, daß sichere Ergebnisse unmöglich wären, sondern daran, daß bisher noch keine methodischen Untersuchungen angestellt worden sind. Solche Untersuchungen durchzuführen, darauf kommt es künftig an. Sollen sie wirklich „methodisch“ sein, so müssen sie von der Besinnung auf das Wesen der Sache und auf die Mittel der Erkenntnis geleitet werden. Darum wollen wir im folgenden überlegen, 1. was es eigentlich bedeutet, eine Volksweise so und so „alt“ zu nennen; 2. welche Mittel sich bieten, um ihr Alter beweiskräftig festzustellen.

Untersuchungen dieser Art sind allerdings langwierig. Es wird vieler Arbeit bedürfen, um die Altersschichten der deutschen Volksmelodik zu scheiden und die einzelnen Melodien ihnen zuzuordnen. Zwei Ergebnisse aber können wir schon jetzt aussprechen: I. Nicht bloß einige wenige, sondern hunderte von altdeutschen Melodien haben sich durch mündliche Tradition bis in die Gegenwart oder bis ins 19. Jahrhundert erhalten, und zwar nicht nur in Grenzländern und Sprachinseln, sondern umgesungen auch in binnendeutschen Gebieten. II. Eine beträchtliche Fülle erhaltener deutscher Singweisen entstammt der Vor- und Frühzeit unseres Volksliedes, d. h. dem Zeitraum, der vor dem späten Mittelalter liegt und sich rückwärts in unabsehbare Ferne erstreckt.[2]

## Der Werdegang von Volksliedweisen und der Begriff ihres Alters

Freie Volksweisen haben einen eigentümlichen Werdegang und damit auch eine eigene Art von „Alter“.[3] Sie unterscheiden sich darin von Musik-Werken. Ein abendländisches Musikwerk entsteht gewöhnlich in einem Schaffensakt und wird alsbald in Schriftzeichen fest-gelegt. Volksweisen dagegen sind meist viel später, oft Jahrhunderte oder Jahrtausende später aufgezeichnet worden, als sie entstanden sind. Ihr tatsächliches Alter ist also vom Alter der Aufzeichnung streng zu scheiden.

[2] Diese These und ihren Beweis verdanke ich der Zusammenarbeit mit Bruno Maerker (vgl. DVldr 50 und 58).

[3] Da wir die Frage „Wie alt?“ nur in dem Sinne „Wann entstanden?“ und „Wie lange volkläufig?“ meinen, können wir einen anderen wichtigen Fragenkreis beiseitelassen: wie sich die Erscheinungsformen und Funktionen der Volksliedweisen ändern, wenn sie alt werden; daß manche „veralten“, an Lebensnähe und Lebensfülle verlieren und späteren Generationen als fremd oder rückständig erscheinen, daß andere als altehrwürdig gepflegt werden und wieder andere, z. B. gewisse Kinder- und Brauchtumsmelodien, „ewig“ jung bleiben. — Auch in dem angegebenen chronologischen Sinn aber hat das Wort „alt“ doppelte Bedeutung. Es meint 1.: die Weise ist in alter Zeit entstanden und hat damals gelebt (musica antiqua); 2.: die Weise hat eine lange Zeitspanne im Volke gelebt (musica vetus). Wir fragen nach dem Alter in beiden Bedeutungen: nach der Entstehungszeit und nach der Lebensdauer deutscher Volksweisen.
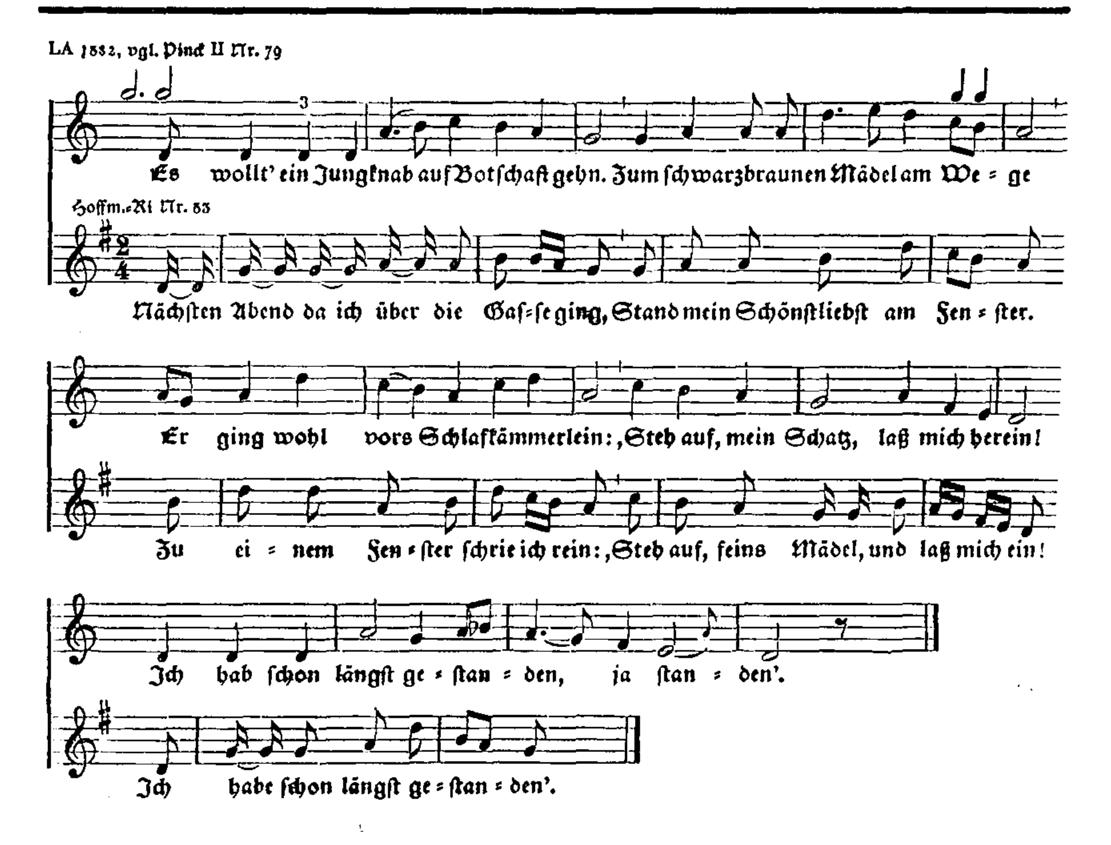
Man sollte z. B. Melodien, die uns in Aufzeichnungen des 16. Jahrhunderts überliefert sind, nicht schlechtweg „Melodien des 16. Jahrhunderts" nennen; ihrer Entstehung nach gehört ein erheblicher Teil von ihnen früheren Zeiten an.

Sodann sind gewachsene Volksweisen im Unterschied zu geschaffenen nicht in einem einzigen Schaffensakt entstanden. Auch „geschaffene" Melodien haben zwar eine Vorgeschichte, und ihre Bestandteile können sehr viel älter sein als sie selbst in ihrer individuellen Gestalt (was bei Altersbestimmungen zu beachten ist); aber zwischen der Vorgeschichte und dem Zeitpunkt der vollen Entstehung besteht ein klarer Unterschied. Bei den „wachsenden" Weisen dagegen sind Vorgeschichte und Entstehung ungetrennt. Eine Weise kann sich aus einer anderen Weise oder aus Formeln und Rezitationsmodellen allmählich entwickeln; mehrere Namenlose im Volk wirken nacheinander an dieser Entwicklung mit. Das Alter solcher Melodien ist also insofern nicht auf einen Zeitpunkt hin zu bestimmen, als ihre Teile und Züge, ihre Funktionen und Typen verschieden tief in der Vergangenheit wurzeln[1], und insofern nicht auf einen Zeit-Punkt, als sie sich in einer langen Zeitspanne allmählich gebildet haben.

Damit hängt schließlich zusammen, daß eine freie Volksweise, nachdem sie entstanden ist, nicht feststeht wie ein »opus perfectum et absolutum«, sondern sich weiterhin wandelt. Züge jüngerer Stile können eindringen und die älteren überdecken oder verdrängen. Diesen Gestaltwandel von Zeitalter zu Zeitalter hat bereits Riehl intuitiv erkannt. Dieselben Weisen sind zugleich alt und jung. „In ihrer jetzigen Gestalt sind die wenigsten älter als hundert Jahre, während ihre Urform oft in die ältesten Zeiten hinaufragen mag" (Zs. „Gegenwart" 1849 S. 667). Daraus folgt für Altersbestimmungen: Aus dem Stil einer einzigen Fassung läßt sich nicht ohne weiteres erkennen, wie alt die betreffende Weise in ihrer Ausgangsform ist; man muß möglichst alle Aufzeichnungen überblicken, um Entstehungszeit und Lebensdauer einer Weise bestimmen zu können.

Wenn man z. B. folgende Melodie aus Hoffmann-Richters „Schlesischen Volksliedern" (1840) für sich betrachtet, könnte man annehmen, die Weise sei nicht früher entstanden als im „18. Jahrhundert". In Wahrheit aber ist sie eine jüngere Fassung jener alten Weise, die sich zum selben Lied, einem alten Tagelied, auch in Lothringen erhalten hat, hier in dorischer Tonart, dort tonal und metrisch umzentriert.

[1] Z. B. ist die motivische Substanz mancher Kinderlieder sehr viel älter als ihre Formanlage, das letzte Zeilenpaar des Litaneiliedes E.-B. 2020/1 älter als die (zum Teil motivisch aus ihm gewonnenen) vorangehenden Zeilen, die inhaltlichen Motive vieler Märchen und Lieder älter als ihre Gestalt.



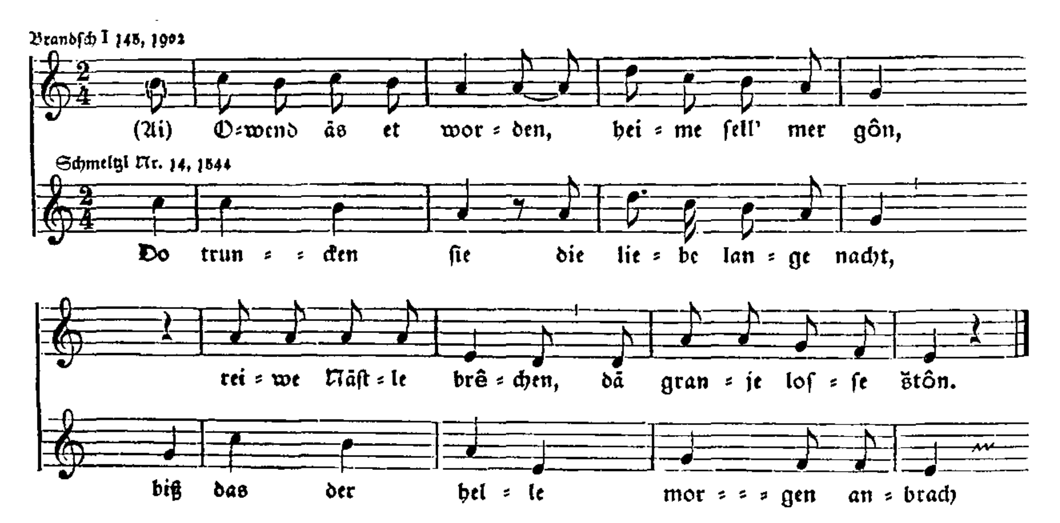

## Zur Methode der Altersbestimmung

### 1. Das Bild der Überlieferung

a) Das nächstliegende Kriterium für das Alter einer Melodie, das Alter der Quelle, bedarf demnach einiger Einschränkungen und Zusätze:
Man darf sich nicht mit einer beliebigen Aufzeichnung begnügen, sondern muß jeweils nach der ältesten suchen, um die Entstehungszeit der Weise bestimmen zu können. Dabei ist es nicht immer leicht, die Weise in ihren früheren Fassungen wiederzuerkennen und individuelle Zusammengehörigkeit von bloßen Ähnlichkeiten, Anklängen, Stilverwandtschaften usf. zu unterscheiden. Außerdem ist das Suchen oft langwierig und unsicher, weil bisher noch keine ausgebauten und handlichen Melodiekataloge bereitstehen und weil viele Melodien ursprünglich zu anderen Texten gehörten oder nicht Volksweisen waren, sondern etwa Kirchenmelodien oder Singspiellieder; beim Suchen nach den frühesten Fassungen sind also nicht nur Volksliedquellen zu berücksichtigen, sondern auch die Quellen der Kirchenmusik, des Kunstliedes u. a.
Sodann ist zu beachten, daß die älteste Quelle einer Weise immer noch sehr viel

jünger sein kann als diese selbst. Wenn aus alter Zeit keine Aufzeichnungen überliefert sind, so schließt das nicht aus, daß die Weise damals verbreitet war; denn nur ein Teil der Melodien wurde aufgezeichnet, und von den Aufzeichnungen ist nur ein Teil erhalten. Endlich kann eine jüngere Quelle ein früheres Stadium in der Geschichte der Weise wiedergeben als eine ältere; das tatsächlich Ältere ist oft aus viel späterer Zeit überliefert als jüngere Fassungen.

So wird z. B. der Zusammenhang der beiden folgenden Melodien wohl so zu deuten sein, daß die jung überlieferte eine uralte Brauchtumsweise darstellt (dafür spricht ihre Stil- und Typenverwandtschaft mit Melodien wie Brandsch I 39, Erk Vldr II/5 Nr. 80 u. a.) und das alt überlieferte Trinklied eine individuelle Umprägung und Erweiterung dieser formelhaften Brauchtumsweise.

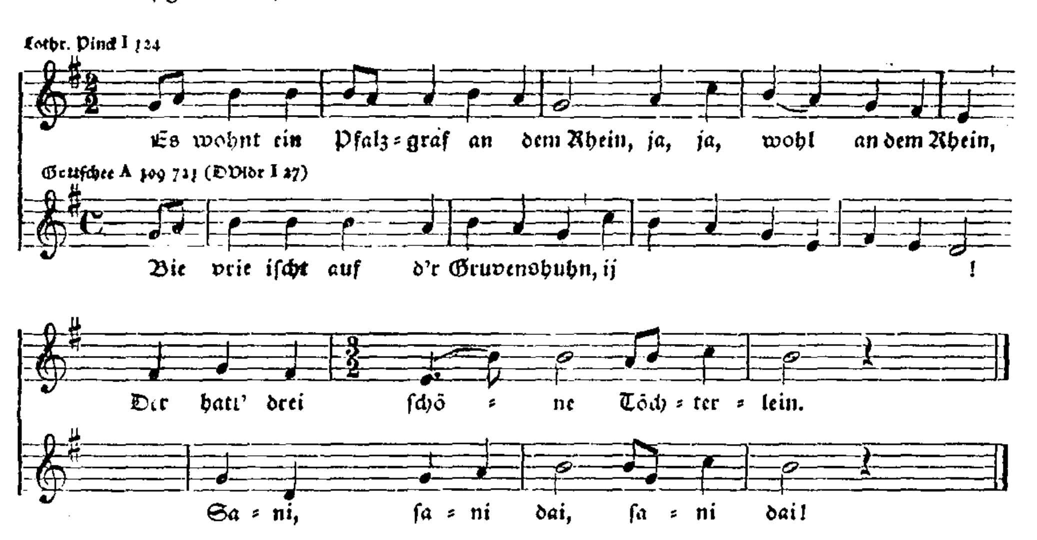



b) Ein zweites Kriterium für das Alter einer Weise besteht darin, in welchen **Gegenden** sie sich findet. In allen Zweigen der Volksgeschichte hat sich erwiesen, daß gewisse Landschaften **Rest- oder Rückzugsgebiete** sind; infolge ihrer Abgelegenheit haben sie frühere Zustände und Kulturgüter bewahrt und sind von neueren Strömungen, die in geschichtlich bewegteren Gegenden das Altgut verdrängten, wenig betroffen worden; die im Mittelalter begründeten Sprachinseln haben vieles erhalten, was die ersten Auswanderer aus dem Mutterlande mitbrachten.[5] Ist nun eine Weise in einer Restlandschaft, z. B. der Gottschee, überliefert und zwar nur in ihr, nicht auch im Binnengebiet, so ist das zwar für sich genommen noch kein Beweis für hohes Alter (die Weise könnte ja in dieser Landschaft entstanden oder vom Umvolk her entlehnt sein), doch kann es andere Kriterien stützen. Ein bündiger Beweis aber

[5] Vgl. W. Kuhn, Deutsche Sprachinselforschung 1934, A. Bach, Deutsche Volkskunde 1937, Horak, JbfVf 1938 u. a.

ist möglich, wenn die Weise in mehreren voneinander weit entfernten Restlandschaften und sonst nirgends vorkommt.[6]

So ist z. B. die Hauptweise zum „Bauerntöchterlein“ nur aus Lothringen, Polen und Sathmar überliefert (DVldr 51) und folgende Weise in der vorliegenden Form[7] nach unserer Kenntnis nur aus der Gottschee und aus Lothringen. Daß sie in neuerer Zeit von einer dieser beiden Restlandschaften in die andere gewandert sein sollte, ist ganz unwahrscheinlich; vielmehr war diese Form der Weise früher wohl auch in Binnendeutschland verbreitet, ist hier ausgestorben und hat sich nur in den beiden Restgebieten erhalten.




c) Ferner ist für das Alter einer Weise bezeichnend, zu welchen Texten, bei welchen Gelegenheiten und von welchen Leuten sie gesungen wird (ob von einzelnen Alten oder dem Durchschnitt der jungen Leute, von welchen sozialen Schichten, Rassen usf.). Die Volksschichten, Lebenskreise und Liedgattungen haben verschieden große Geschichtstiefe und Beharrungstendenz. Besonders zäh haben sich Liedweisen im Zusammenhang fest eingewurzelter Bräuche erhalten, z. B. die Melodien zu den Dreikönigsliedern E.=B. 1194ff., den Hochzeitsliedern in Siebenbürgen (Brandsch I 108ff.), den Mai= und Sonnwendliedern in der Gottschee. Man kann zwar keineswegs durchweg vom Alter des Brauches und Textes auf das Alter der Melodie schließen, denn oft kommen junge Melodien zu alten Texten vor, und noch öfter wird ein neuer Text mit einer schon vorhandenen Weise verknüpft; aber es ist ein stützender Beleg, wenn eine Weise, bei der auch andere Gründe für hohes Alter sprechen,

[6] Das Liedgut der Restgebiete zu vergleichen, ist darum eine der wichtigsten Aufgaben der Volksliedforschung. Eine Voraussetzung strenger Schlüsse aus dem räumlichen Bild der Überlieferung ist allerdings eine gleichmäßig dichte, planmäßige Sammlung in allen Gegenden.

[7] Die anderen Fassungen der Weise weichen von diesen beiden wesentlich ab.

sich in einem alten Hochzeitsbrauch oder (wie die im Abschnitt 1b mitgeteilte Melodie) zu zwei alten Balladen findet.

2. Die Beschaffenheit der Weise

a) Das Alter einer Volksweise bestimmen heißt sie einer geschichtlichen Periode zuordnen. Dies auf Grund von Stilmerkmalen zu tun wäre einfach, wenn die Zeitstile auf bestimmte, kurze Perioden beschränkt und diese mit ihren Merkmalen bereits bekannt wären. In Wirklichkeit aber ist der Ablauf eines Zeitstiles gewöhnlich folgender: Zeit des Ursprunges (der nicht im Volksgesang selbst zu liegen braucht) — Zeit der Herrschaft — langes Fortleben im Binnenraum, während daneben andere Stile aufkommen — Beharrung in Restgebieten; in neuerer Zeit kann noch ein archaisierendes Wiederbeleben dazukommen. Bei Altersbestimmungen muß man damit rechnen, daß die fraglichen Weisen in einem anderen Stadium als dem zweiten, der Herrschaft des Stiles, entstanden seien; für eine nähere Bestimmung reichen darum Stilmerkmale allein gewöhnlich nicht aus.
Zudem ist die Stilgeschichte der Volksliedmelodik bisher noch wenig erforscht. Es sind zwar gewisse Vorstellungen von ihrem Ablauf verbreitet, und manche Forscher bestimmen Melodien daraufhin scheinbar exakt als „ausgehendes 14. Jahrhundert", „beginnendes 19. Jahrhundert" usf. Aber diese Vorstellungen sind großenteils Fiktionen, zu unbestimmt oder unkritisch aus der Kunstmusik übernommen. So sind z. B. Dreiklangsmelodik, Terzenschichtung, einfache Harmonik, Dur, taktmäßiger und periodischer Aufbau ohne nähere Bestimmung keine spezifischen Merkmale des neueren Liedes; nach diesen Kriterien müßte man auch die englischen Spielmannstänze des Mittelalters dem 18. Jahrhundert zurechnen. Und Begriffe wie Barockjodler oder die Übertragung von Periodenbegriffen, die schon für die Kunstmusik problematisch sind, wie Romanik, Gotik, Renaissance, verfehlen die Eigenart der musikalischen Volksgeschichte. Deren Perioden decken sich nicht mit denen der „Hochkunst".
Die Einheit des Zeitstiles, schon für die Kunstmusik fragwürdig, wird es erst recht, wenn wir die verschiedenen Schichten der Volksmusik und die verschiedenen Landschaften innerhalb ein und desselben Zeitalters überschauen. Die Stile des Volksliedes sind teils von denen der Kunstmusik unterschieden, teils ihnen gleich, teils zeitlich gegen sie verschoben. Die urtümlichste Melodik im Kinderlied und Brauchtum beharrt in der vielstimmigen Partitur der Musikgeschichte wie ein Orgelpunkt. Die verschiedenen Schichten der Ballade, des Tanzes, des politischen Liedes sind bewegter, aber im ganzen viel weniger bewegt als die Stile der Kunstmusik oder gar schnellwechselnde Moden. Kaum je erklingt in dieser Symphonie ein Unisono, aber immer wieder übernimmt eine Stimme imitierend und wandelnd Motive der anderen; die Themen wandern durch die Stimmen, aufsteigend und „absinkend". Die Gruppen und Schichten, aus denen sich die Musikgeschichte zusammensetzt (Kennermusik, Liebhabermusik, Choral, Gassenhauer, Volksballade, Brauchtumslied, Stadt und Land, Lothringen, Gottschee usf.) gehen also nicht in gleichem Schritt nebenein-

ander wie Soldaten beim Parademarsch, sondern haben eigene Stile, schreiten durch die ihnen gemeinsamen Stile zu verschiedenen Zeiten und bewahren sie verschieden lange.

Die musikalische Stilgeschichte des Volksliedes steht noch in den Anfängen. Je weiter sie ausgebaut wird, um so bessere Hilfsmittel kann sie für Altersbestimmungen bieten. Umgekehrt aber sind strenge Altersbestimmungen ihre notwendige Voraussetzung.

b) Nur mit diesen starken Einschränkungen sind Schlüsse von der Gleichartigkeit auf die Gleichzeitigkeit zulässig. Wenn eine Weise anderen Melodien nicht bloß „ähnlich", sondern stil- oder typenverwandt ist, so kann dies darauf deuten, daß sie im selben Zeitraum wie jene entstanden ist. Neben solcher Verwandtschaft im Sinne des Geschwisterverhältnisses aber ist ebenso wichtig die Verwandtschaft im Nacheinander, die *Abstammung*. Wo sich erweisen läßt, daß eine Melodie von der anderen abstammt, ist damit auch ihr Alter, mindestens ihr *relatives Alter* erwiesen: sie muß später entstanden sein als jene.

Z. B. hat sich die Hauptweise zur Ballade vom „Bauerntöchterlein" wohl aus einer Brauchtumsweise entwickelt, die sich in einem uralten Sonnwendlied in der Gottschee erhalten hat; diese muß also noch älter sein als die schon sehr alte Balladenweise (vgl. DVldr 51). Entsprechendes gilt für Melodien zum Rockenlied in Siebenbürgen (vgl. DVldr 58).

Über das Verhältnis der Abstammung hinaus bietet jede Art von Bedingung und Folge Alterskriterien. Wenn sich eine Melodie, ein Typus, ein Stil als *geschichtliche Voraussetzung* anderer aufzeigen läßt, so wird damit auch ihr höheres Alter erwiesen. Allerdings sind die allgemeine *Entwicklungsgeschichte* und die regelmäßigen Erscheinungen in den besonderen Entwicklungsgeschichten der Weisen und Typen noch wenig erforscht. Einen Beitrag dazu kann die Untersuchung des Umsingens liefern. Die evolutionistische Theorie, die den *Grad der Einfachheit* als Maßstab nimmt, ist nur bei einschränkender Kritik aufrechtzuerhalten.

3. Texte und redende Quellen

Vielfach sind uns nur Liedtexte ohne die zugehörigen Melodien überliefert, namentlich aus alter Zeit. Liegen nun dieselben Texte in jüngeren Fassungen mit Melodien vor und stimmen die jüngeren mit den älteren Fassungen in Form und Metrum überein, so liegt die Vermutung nahe, daß die Melodien auch schon zu den älteren Texten gesungen wurden (z. B. E.-B. 1103 u. 1107). Ferner sind melodielose Texte oft auch für die Stilgeschichte der Melodien wichtig. Z. B. zeigt sich an den „Tänzern von Kölbigk" (DVldr 39), daß im 11. Jahrhundert eine Formanlage lebte, wie sie ganz ähnlich z. B. in dem Brauchtumslied „Sommer und Winter" (E.-B. 1066ff.) vorkommt.

Oft bieten auch Tonangaben Aufschlüsse über das Alter der Melodien (z. B. DVldr II 213f.), und schließlich sind als „redende Quellen" die Altersangaben der Sammler und Sänger und die vereinzelten Nachrichten über Existenz und Beschaffenheit von Liedern zu nennen.

So wurde z. B. die unten mitgeteilte Rufmelodie nach der Überschrift in Kolers „Ruefbüchlein“ um 1600 als die „alte Melodie“ dieses Rufes angesehen. Über eine Fassung der „Rheinbraut“ (DVldr II 170) heißt es bei Erk: „Unsere Vorsängerin hatte das Lied in den siebenziger Jahren des vorigen [des 18.] Jahrhunderts erlernt“. Einer neuen Aufzeichnung des „Bauerntöchterlein“ fügt Pinck die Angabe hinzu: „Vorgesungen 1939 von der 1896 geb. Frau Thomas, die das Lied von ihrer 1863 geborenen Mutter hatte, die es ihrerseits als 6—7jähriges Kind sehr oft von ihrem Großvater hörte“. Besonders bei verhältnismäßig jungen Liedern können solche Angaben wichtig sein; darum sollten Aufzeichner nie verabsäumen, ihre Sänger daraufhin zu befragen.
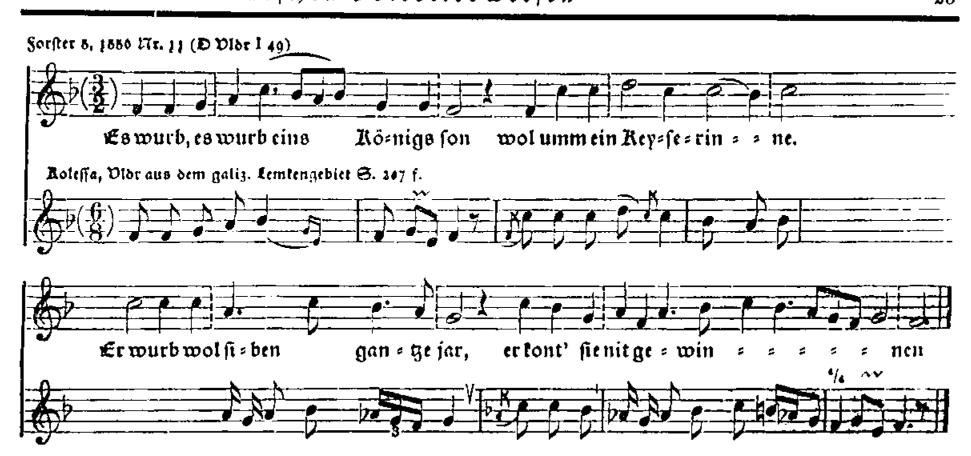
## Das Fortleben altdeutscher Weisen im neueren Lied

Nur mit solchen Gründen und Belegen ist unsere These, daß nicht bloß eine Fülle alter Formeln, sondern auch hunderte altdeutscher Weisen in die neuere Zeit hinein fortleben, bündig zu beweisen. Die allgemeinen Argumente, die sich außerdem anführen lassen, dienen uns dazu, die Tatsachen zu verstehen. Wir verstehen es, daß so viele Weisen sich erhalten mußten, angesichts der Erhaltung so vieler Liedtexte und anderer Volksgüter, der bäuerlichen Neigung und Kraft zur Bewahrung von Altererbtem und der allgemeinen Stetigkeit im volksgeschichtlichen Kulturwandel; die Natur macht keine Sprünge. Es erschiene seltsam, wenn das Melodiegut der alten Blütezeiten des Volksliedes von den schöpferisch schwächeren Perioden nicht in großem Umfang übernommen worden wäre. Wie sollten das 18. und 19. Jahrhundert eine solche Fülle neuer volkhafter Weisen hervorgebracht haben?

Als Beispiele für Melodien, welche nachweislich in alter Zeit (die spätesten unter ihnen um 1600) entstanden sind und sich bis ins 19. oder 20. Jahrhundert in mündlicher Tradition erhalten haben, nennen wir folgende Lieder: „Lindenschmidt“ (E.-B. 246 II und Pinck I 96), „Ritter und Magd“ (DVldr 55), „Der schwatzhafte Junggeselle“ (E.-B. 1303—1305), „Schnur und Schwieger“ (E.-B. 890a und Pinck II Nr. 95), „Sommer und Winter“ (E.-B. 1066 und 1070, DVld 30, 6ff., Moser, Tön. V. 213), Trinklied (E.-B. 1123) und Abendlied (E.-B. 683a), Lied von unmöglichen Dingen (E.-B. 1090 und 1093), die Mailieder „Der Mai, der Mai“ (Amst. Pegasus 1627, Duyse I 375ff., E.-B. 962, Moser, Tön. V. 232, vgl. Bäumker II Nr. 413) und — damit verwandt — „Jetzt kommt die fröhliche Sommerszeit“ (Pinck II Nr. 73, Valerius 1626, Duyse I 381 ff.), „Graf und Nonne“ (Duyse I 443 und Pinck I 119), „Schloß in Österreich“ (DVldr 24, Brandsch I 25 u. a.), „Grausamer Bruder“ (Souterliedekens Ps. 63, E.-B. 186a), „Bauerntöchterlein“ (DVldr 51), „Herr und Schildknecht“ (DVldr II 14), „Ich hör mir ein Sichelein rauschen“ (E.-B. 678a, Pinck I 195, III 427; mit anderen Texten bei den Deutschen in Polen: A 158 452/3, JbfVf VI 183). Vgl. ferner E.-B. 2c, 3 (vgl. Werlin S. 1554 und DVldr 42), 7b, 11a samt 13 und 146, 39c, 40, 41h, k, 42a, i, 43a (vgl. 1070), f II, 56a, 57d, 58a, 65f, 120a, 211e, 408, 409, 412c, 419, 420 uff.

Den größten Anteil an der Erhaltung alter Weisen haben naturgemäß Grenzländer und Sprachinseln. Aber auch im Binnenland ist wenigstens bis ins 19. Jahrhundert vieles lebendig geblieben, so am Rhein, in Westfalen, in der Altmark; und mehrfach haben fremde Völker altdeutsche Weisen bewahrt.

Z. B. hat Kolessa im galizischen Lemkengebiet eine Melodie aufgezeichnet, die, wie uns scheint, von einer aus dem 16. Jahrhundert überlieferten Weise zum „Verkleideten Markgrafensohn“ abstammt; das Lied ist auch textlich dieser alten Ballade eng verwandt.

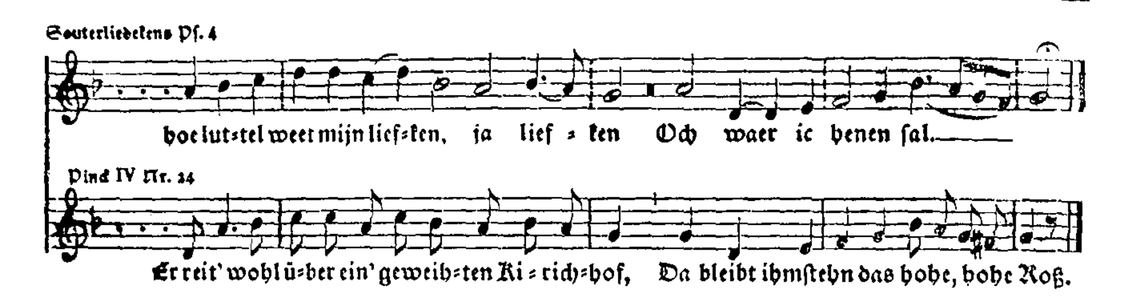



**Viele Weisen haben ihre ursprüngliche Gestalt bewahrt; andere aber sind in Tonart und Linie, Rhythmus und Form umgesungen worden; es sind nur Teile erhalten geblieben, oder die motivische Substanz ist gar zu neuer Gestalt umgebildet.**
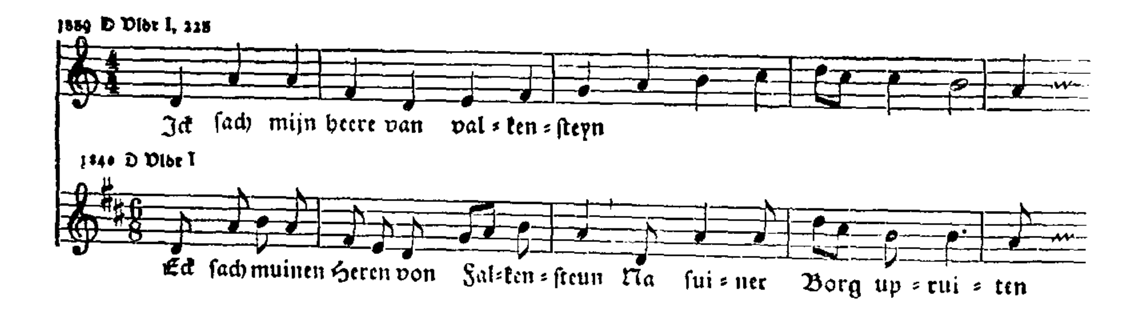
Bereits im Deutschen Volksliedwerk (DVldr) habe ich gezeigt, daß mehrere scheinbar junge Melodien lediglich junge Fassungen alter Weisen sind. Z. B. geht die berühmte Schweizer Melodie „Dursli und Babeli", die Reichardt veröffentlicht hat, wohl auf eine verbreitete spätmittelalterliche Weise zurück, die u. a. zur „Elfjährigen Markgräfin" bei Forster erscheint (vgl. DVldr 53). Eine andere Melodie zur „Elfjährigen Markgräfin" (E.=B. 109 f) sowie einige lothringische Fassungen des „Fisch Concelebrant" (Pinck IV 156 ff.) stammen von dem alten Weihnachtslied „Puer nobis nascitur" ab (vgl. DVldr 53). Die Fassung E.=B. 110 d von „Ritter und Magd" hängt mit der Melodie „Ach Jungfrau, wolt ir mit mir gan" zusammen (Forster 1549, DVldr 55).
Im folgenden seien einige weitere Fälle für die Bewahrung alter Weisen in Umprägungen genannt: „Joseph, lieber Joseph mein" (E.=B. 1936) und die Wiegenlieder Hoffm.=Richter Nr. 276 (=E.=B. 1814) und Tschischka=Schottky Nr. 1, der „Paltrock" (E.=B. 1717 I und II; vgl. Berlin Staatsbibliothek Ms. Germ. 230 S. 197), der „Leimstängler" (E.=B. 994 I und II), der „Tannhäuser" (DVldr I 145 und 150, Umzentrierung von Mixolydisch nach dem parallelen Dur), „Guten Abend, herzliebes Kind" (Hoffm.=Richter Nr. 144, E.=B. 728, Pinck II Nr. 86, Kretzschm.=Zucc. II Nr. 153, Brandsch, Landsch. Vldr. Heft 21, Siebenbürgen, Nr. 21), der „Zimmergesell" (Hoffm.=Richter Nr. 21 und Pinck, Goethe), die „Nachtfahrt" (E.=B. 157, Pinck II Nr. 75, Wolhynien A 158 487 u. a.), „Es ist ein Schnee gefallen" (E.=B. 424 a und b), die Weise E.=B. 132, 183, 1317, 2117 (vgl. dazu Pinck I 143 und deren große Sippe).[8]

Der Nachsatz einer vor kurzem aufgezeichneten lothr. Melodie zum „Kirchhofreiter" stimmt ziemlich getreu mit dem Nachsatz des Liedes „Het daghet in den oosten" (Fassung der Souterliedekens von 1540) überein:

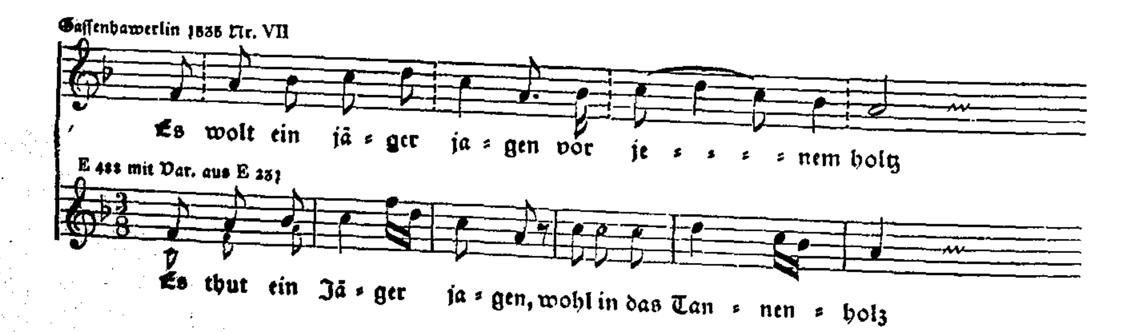
[8] In mehreren dieser Fälle hat Lothringen die alte Weise in einem Kirchenton oder in Moll und Schlesien dieselbe in Dur erhalten.



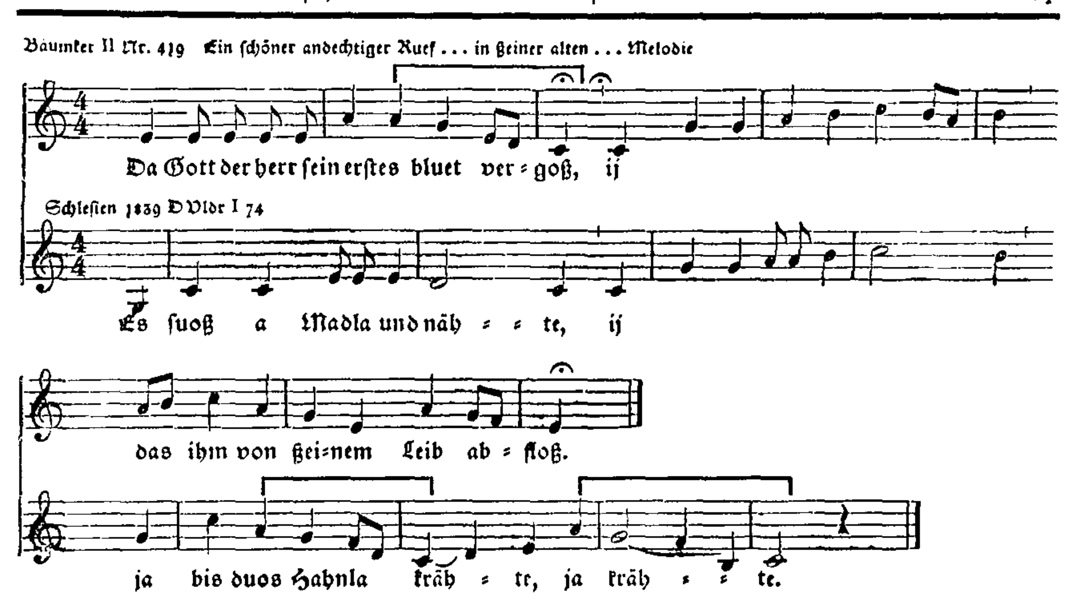

Eine Durfassung der Ballade vom „Herrn von Falkenstein“ ist wohl durch Verselbständigung und Umprägung aus dem Vordersatz des großartigen, volkhaft adligen alten Balladentones entstanden (in den Fassungen bei Werlin S. 1366 und 1669 schließt die Eingangszeile wie in der Durfassung auf der Quint; eine andere junge Aufzeichnung des alten Tones s. Zs. „Deutsches Volkslied“ 23 S. 22).



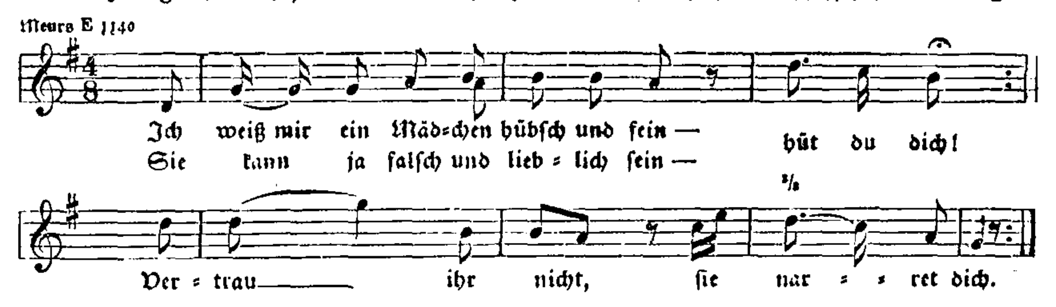

Auch die Melodie des Jägerliedes E.-B. 1437 geht auf eine alte Urform zurück:




Desgleichen ist die schlesische Durmelodie zur „Nähterin“ nicht ein Erzeugnis des 18. Jahrhunderts, sondern entstammt einer alten phrygischen Weise; in dem viel altes Gut bergenden „Ruefbüchlein“ von Koler 1601 findet sich eine eng verwandte Melodie (vgl. auch die kuhländischen Aufzeichnungen „Lied und Volk“ VIII 111 und DVldr I 75); der Schluß der Durfassung entspricht dem Schluß der Eingangszeile in der phrygischen.




Schließlich sei eine Aufzeichnung aus dem Jahre 1843 mitgeteilt, die offenbar mit der berühmten Melodie zum gleichen Text, die aus dem Jahre 1550 überliefert ist (E.=B. 445), zusammenhängt.




## Die Erhaltung von Melodien aus der Vor= und Frühzeit des deutschen Volksliedes

Wenn somit das Volksgedächtnis in der Neuzeit vier bis fünf Jahrhunderte lang so viele Melodien bewahrt hat, dann ist es von vornherein wahrscheinlich, daß es erst recht im Mittelalter und in den vorangehenden Zeiträumen altes Gut zäh festhielt. Denn der traditionalistische Wille und die Kraft zur Bewahrung waren einst noch stärker und allgemeiner, und was in neuerer Zeit alte Traditionen zerstört hat: die „Zivilisation", eine auf das Volkslied ständig wirkende geschichtlich bewegte Kunst=musik, die Musik der Stadt, der Schule, der Vereine, das gab es in jenen Zeiten nicht, oder es übte einen geringeren Einfluß aus. Sodann haben wir in der Ge=schichte der Melodik nicht mit so einschneidenden Wandlungen zu rechnen wie dem Umschwung von der alliterierenden zur Reimdichtung und anderen Umwälzungen

in Sprache und Dichtung, die das Fortleben geformter Texte verhinderten oder hemmten;[9] es konnten leichter Weisen als Texte der althochdeutschen Zeit die geschichtlichen Wandlungen überstehen. Zudem ist den Berichten zu entnehmen, daß das altgermanische Leben an Helden-, Hochzeits-, Zauberliedern u. a.[9] und damit doch wohl auch an Melodien reich war. Schließlich hat sich aus so früher Zeit vieles andere Volksgut erhalten, vor allem eine Fülle von Bräuchen; mit diesen aber ist vermutlich auch ein Teil der zu ihnen gehörigen Lieder lebendig geblieben. Z. B. sind das in Siebenbürgen erhaltene Rockenlied zur Hochzeit mit seinem Zyklus von Melodien und das in der Gottschee erhaltene „Lied vom heiligen Kreuz", ein christlich umgedeutetes altes Mai- und Sonnwendlied, mit seinen Weisen wohl schon von den ersten Auswanderern im Mittelalter aus der binnendeutschen Heimat mitgebracht worden und hier vielleicht schon erhebliche Zeit vor der Auswanderung volkläufig gewesen.

So sprechen mehrere Argumente dafür, daß manche deutsche Volksweisen in Zeiträume vor dem späten Mittelalter zurückreichen. Bereits Müller-Blattau in seinem Buch „Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst" (1938), seiner „Geschichte der deutschen Musik" (1938) und anderen Veröffentlichungen, ferner Quellmalz im Volksliedwerk Bd. 1 und andere Forscher haben Melodien aufgewiesen, die vermutlich so alt sind (z. B. das Hildebrandslied und verwandte „Spielmannsweisen", der „Gänsedieb", „So treiben wir den Winter aus" u. a.). Den hauptsächlichen Weg der Beweisführung aber, die vergleichende Melodienforschung, hat bereits vor einem Menschenalter Oskar Fleischer eröffnet, wenn auch dem damaligen Stand der Volksliedsammlung und Musikwissenschaft entsprechend noch mit unzulänglichen Mitteln. Diesen Weg gilt es in Zukunft weiterzugehen. Es gilt, die ältesten schriftlichen und mündlichen Überlieferungskomplexe der deutschen Volksmelodik miteinander und mit den übrigen Melodieschätzen, die uns aus früher Zeit überliefert sind, planmäßig auf Übereinstimmungen und geschichtliche Zusammenhänge hin zu vergleichen.
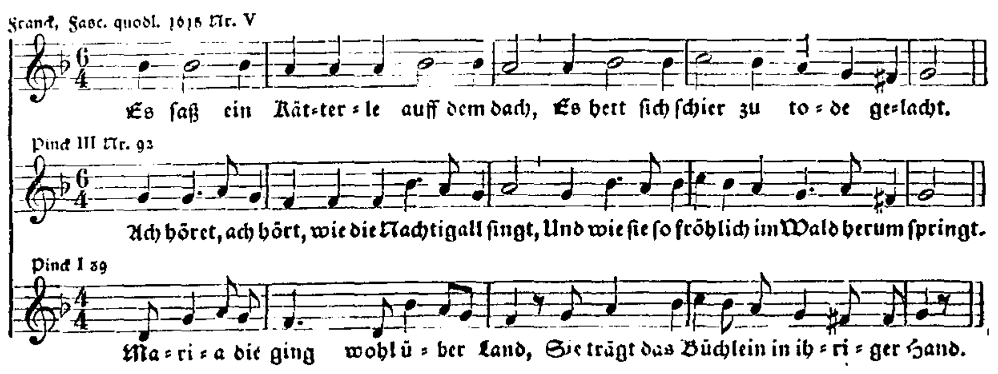
1. Deutsche Volksweisen sind zwar, von den wenigen Notierungen in linienlosen Neumen abgesehen, erst seit dem 14. Jahrhundert überliefert, aber die ältesten Aufzeichnungen spiegeln nicht nur das Liedgut ihrer Zeit, sondern weisen in eine fernere Vergangenheit zurück. Was alles muß ihnen vorausgegangen sein! Sind nicht diese frühesten Zeugnisse zugleich späte Erben und Nachkommen einer langen Tradition? Es ist eine Sonderaufgabe der Entwicklungsgeschichte, hier aus den Folgen die Ursachen, aus den Erben die Ahnen zu erschließen. Was für Schichten von Melodik müssen vorher dagewesen sein, damit die Volksweisen beim Mönch von Salzburg, in der Hohenfurter Handschrift, im Glogauer Liederbuch usf. entstehen konnten? Und welche Melodien der Gottschee und anderer Restgebiete könnten in jene Entwicklungsschichten hinabreichen?

[9] Vgl. John Meier „Das deutsche Volkslied" (Dt. Lit. in Entwicklungsreihen, Reclam) Bd. 1 (1935) S. 9ff., 13f.

Außerdem sind die aus alter Zeit überlieferten Melodien zum großen Teil gewiß beträchtlich älter als ihre Aufzeichnungen. Der große Überlieferungskomplex vom 14. bis zum 17. Jahrhundert ist hinsichtlich des Alters der Weisen vielschichtig. Sehr alt dürften z. B. manche der urtümlichen Weisen sein, die im Zusammenhang mit reformatorischen, gegenreformatorischen und anderen religiösen Volksbewegungen, besonders um 1600, aufgelesen und notiert worden sind. In einigen Fällen tauchen Melodien, die aus dem 14. Jahrhundert überliefert sind, in Sammlungen des 17. Jahrhunderts wieder auf, z. B. das Geißlerlied „Nu ist diu betfart so her" in der „Geistlichen Nachtigall" 1666 (Bäumker II Nr. 183) und der Martinskanon im Konstanzer Gesangb. von 1600 (Bäumker I Nr. 9).

Darum ist es auch bedeutsam, wenn Weisen, die sich mündlich in Restlandschaften erhalten haben und wegen ihrer stilistischen Artung als frühzeitlich erscheinen, zudem in alten Aufzeichnungen vorliegen oder altüberlieferten Melodien nahe verwandt sind.

So wird z. B. die Annahme, daß die verbreitete Weise zum Maireigen „Pater und Nonne" und anderen Liedern (E.-B. 977, 840, 966d, 986, 1146, 1890 u. a.) frühzeitlichen Ursprungs sei, durch ihre Verwandtschaft mit dem (Martins-?) Lied E.-B. 1153 (Thysius, um 1600) und dem Trinklied aus der Liederhs. der Anna von Cöln (E.-B. 1162, 15. Jhrh.) gestützt. Für die große Sippe der Sterndreher- und Arme Seelenlieder sind ihre Aufzeichnungen im frühen 17. Jahrhundert wesentlich (E.-B. 1194, 2034, Bäumker II Nr. 55 u. a.). Daß folgende lothringische Weise so alt sein könnte, dafür spricht neben der Verwandtschaft mit Sterndrehermelodien und Gottscheer Weisen (A 110 096, 109 712, 109 493) auch ihr Zusammenhang mit dem „Käterlein".
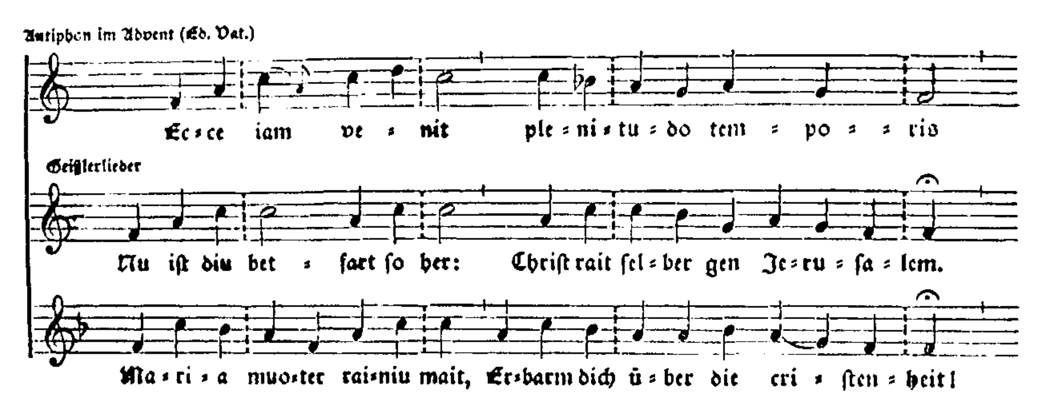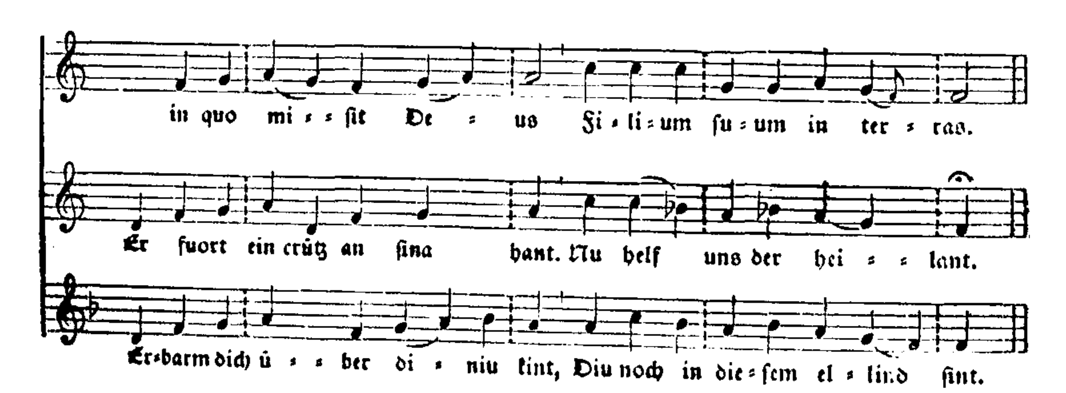



Wichtiger aber als solche Erwägungen sind für die Beweisführung die Übereinstimmungen und Stilverwandtschaften deutscher Volksweisen mit früh überlieferten Melodien anderer Völker und Gattungen.

2. Ein ungemein mannigfaltiger Melodienschatz ist uns im „Gregorianischen Gesang" überliefert. Er umfaßt Weisen verschiedener Zeiten, Völker, Schichten und Gattungen: urgeschichtliche und antike, frühchristliche und mittelalterliche, volkhafte und kunstmäßige, ursprünglich weltliche und geistliche, Melodien der Mittelmeerkulturen und daneben wohl solche, die in anderen Völkern Europas entstanden sind oder auch bei ihnen verbreitet waren. Angesichts der von der Volksgeschichte

und vergleichenden Musikwissenschaft gewonnenen Einsichten in Jahrtausende lange Bewahrung schriftlos überlieferter Volksgüter erscheint es als ein Vorurteil, Übereinstimmungen zwischen deutschen Volksweisen und gregorianischen Melodien in jedem Fall sogleich für Übernahmen „fremden" Gutes aus der Kirche zu halten; man muß jeweils auch die entgegengesetzte Möglichkeit in Betracht ziehen: daß die Weise aus dem Volk in die Kirche übernommen wurde und sich in beiden erhalten hat.[10]

Im Volksliedwerk haben wir darauf hingewiesen, daß Melodien zur „Erzwungenen Ehe" (Lothringen), zum Rockenlied (Siebenbürgen), zum „Scheintod" (Gottschee) und andere mit gregorianischen Weisen übereinstimmen, gleichwohl aber vermutlich ursprüngliche Volksweisen sind (DVldr 50 und 58). Ein weiterer bedeutsamer Fall ist die Übereinstimmung zwei zusammengehöriger Geißlermelodien mit einer Weise, die zu mehreren gregorianischen Antiphonen überliefert ist.
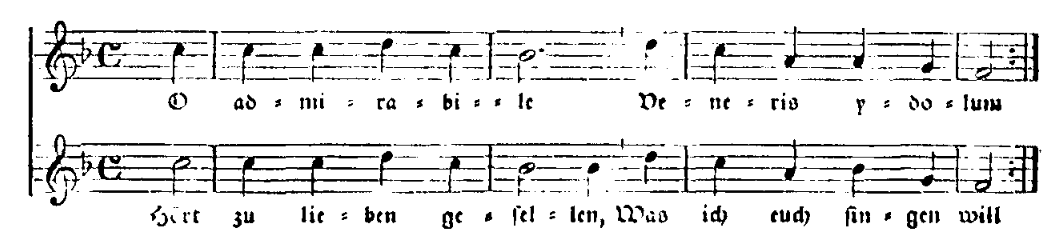






Die Übereinstimmung erscheint noch größer, wenn man die 2. und 4. Zeile, die einander entsprechen, vertauscht. Die enge Verwandtschaft mit anderen Volksweisen, zumal dem Kranzlied „Ich

[10] Den Nachweis für unsere These, daß der gregorianische Gesang in weitem Umfange Volksliedgut enthält, werden Maerker und ich an anderer Stelle zu geben versuchen.

kumm aus fremden Landen her" (E.-B. 1062), spricht dafür, daß eine ursprüngliche Volksweise vorliegt.[11] Jedenfalls ist sie weit früher entstanden als im hohen Mittelalter.[12]
Geschichtlich wohl zusammenhängend, wenn auch nicht sämtlich „individuell" verwandt sind weiterhin: das urtümliche Flachsreffflied E.-B. 1563 und ein tropiertes Kyrie (Processionarium Rom 1894, ZfMw IV 517, Besseler in Bückens Handb. S. 36), die Gottscheer Melodie Hauffen Nr. 26 und das Vielliebchenlied bei Zuccalmaglio (II Nr. 277) mit der Antiphonenweise Gevaert S. 250, 253, A porta inferi (Karsamstag), die Gottscheer Melodie A 109 793 und ihre Sippe mit der hypodorischen Psalmformel aus der Commemoratio brevis und viele andere.

3. Aussichtsreich und für den Nachweis eines so hohen Alters wichtig ist auch der Vergleich deutscher Volksweisen mit dem Melodiengut, das außer dem gregorianischen aus der Frühzeit schriftlich überliefert ist, zumal mit Sequenzen und höfischen Liedern.

Merkwürdig ist z. B. die Übereinstimmung der beiden folgenden Melodien. Die eine ist bereits aus dem 11. Jahrhundert überliefert,[13] die andere findet sich zu einem Rügelied gegen das Trinken in Ph. v. Winnenbergs „Christl. Reuterliedern" 1582. Die Übereinstimmung im Vordersatz ist so groß, und dieser ist so eigentümlich geprägt, daß wir einen genetischen Zusammenhang annehmen möchten.




4. Schließlich gilt es, die deutsche Volksmelodik mit der **mündlich** überlieferten Melodik anderer Völker zu vergleichen, die wahrscheinlich in Zeiträume vor dem späten Mittelalter zurückreicht, besonders mit dem Volksgesang derjenigen Völker, die den Germanen rassisch, volklich, sprachlich verwandt waren, aber auch mit den Naturvölkern. Der Vergleich mit Naturvölkern zeigt u. a., daß die Urformeln unserer Kinderliedmelodik mindestens zum Teil nicht spezifisch altgermanisch sind, sondern aus älteren Schichten der Vorgeschichte stammen.[14] —
Das gemeinsame Ziel aller solcher Untersuchungen ist es, den Urbesitz, den Ursprung, die Vor- und Frühgeschichte der deutschen und über sie hinaus der abendländischen Musik aufzuhellen. Außer der systematischen Wesenslehre von der Musik

[11] Zum Nachsatz der Weise vgl. DVldr 58.

[12] Danckert deutet die obige Geißlerweise („Maria muoter ...") so: „Typisch deutsch-hochmittelalterlich, minnesingerisch beeinflußtes Tonartengefüge (Do-Modus): Aufbau in Terzen, emporstrebendes Melos; besonders zeittypisch ist das Auf und Ab, die Gegenbewegtheit der Zeilenschlußformen" („Das europäische Volkslied" 1939 S. 34).

[13] Vgl. Peter Wagner KmJb 1909 S. 1 ff., Ludwig in Adlers Handb. [2] I 161, Besseler in Bückens Handb. S. 72.

[14] Vgl. Lachmann in Bückens Handb. S. 8.

schlechthin ist wohl kein Zweig unserer Wissenschaft so wesentlich wie dieser. Mehr noch als in den anderen Zweigen aber kommt es hier auf methodische Strenge und Zurückhaltung an, denn nirgends ist die Gefahr der Phantasterei und billigen Vermutung so groß.
Die nächsten Aufgaben sind vor allem die breit anzulegende, planmäßige Sammlung und Herausgabe der Melodien deutscher und außerdeutscher Restlandschaften, z. B. die Aufnahme des alten Melodienbestandes der Gottschee auf Schallplatten, und daneben vergleichende Untersuchungen nach einer mehr und mehr zu verfeinernden Methode, wirklich Gleiches und Gleichartiges von scheinbar oder oberflächlich Ähnlichem zu sondern; Voraussetzung kritischer Vergleiche ist die Einsicht in die Gesetze, typischen Erscheinungen und Möglichkeiten des Umsingens.
Es gilt durch viele derartige Einzeluntersuchungen allmählich eine breite Grundlage sicherer Ergebnisse zu schaffen. Erst auf dieser Grundlage werden wissenschaftliche Gesamtdarstellungen der großen Zusammenhänge und Altersschichten möglich sein; bis dahin ist noch viele Kleinarbeit zu leisten. Das Ziel aber, die Erkenntnis der Wurzeln und des Urbesitzes unserer Musik, ist dieser Arbeit wert.

# Träger Deutscher Musikkultur

## DIE HITLERJUGEND

Wenn die Jugend die Überzeugung gewonnen hat, daß Musikerziehung ein politischer Auftrag ist, den sie insbesondere zu erfüllen hat innerhalb der Gesamtaufgaben der Jugendselbsterziehung, dient diese Erkenntnis zugleich der ewigen Verbindung von Musik und Leben und Volkstum. Wir erstreben es, daß Bewegung und Staat sich in jeder Weise der Förderung, Anerkennung und Führung aller Künste annehmen. Wir haben auch die freudige Entdeckung gemacht, daß die Musik heute zutiefst in die seelischen Bezirke der Jugend und des Volkes einzudringen vermag.
Für diese große Aufgabe gilt es den Einsatz künstlerischer und erzieherischer Führernaturen in Schule, Hochschule und Verwaltung, in Jugendorganisation und Wehrmacht, in Gliederungen der Partei und Führerschulen aller Art, in Presse, Propaganda und Rundfunk. Hier findet der Musikerzieher endlich den Raum der künstlerischen Auswirkung, der ihm ungeahnten Lebensantrieb geben kann durch wirkliche Gestaltungsaufgaben.

Wie stellen sich nun die eigentlichen musikalischen Aufgaben in der Hitler-Jugend dar?

Musik im Dienstplan der HJ. Die Musizierfreudigkeit der Jungen und Mädel in den Einheiten wirkte sich vor und nach der Machtübernahme in einem stärker werdenden Bedürfnis Lieder zu singen aus. Lieder aus der Kampfzeit, Kampflieder nach dem Siege der Revolution, alte und neue Volkslieder wurden überall gesungen. Lieder erwuchsen in der Jugend, die untrennbar mit dem Nationalsozialismus verbunden sind und in der fernsten Zukunft von der Stärke und Kühnheit dieser Zeit berichten werden. Das Singen wurde den Formationen und dadurch jedem einzelnen Jungen und Mädel zum inneren Bedürfnis. Nicht mehr am Rande eines bestimmten Lehrplanes wurde ein ‚Fach Musikunterricht' verzeichnet. Die HJ. nahm das Singen in die lebensfrohe Haltung der Kameradschaft hinein und erweckte es so zu neuem Leben. Das Singen als ein Geschenk der Natur, das jedem gegeben ist, wurde erneut empfunden und vermag für die Zukunft eine große Blüte des Volksliedes zu versprechen. Es wird ent-

scheidend, daß die Lieder des deutschen Volkes nicht mehr nur in quellengetreuen Sammlungen dem Philologen und Wissenschaftler etwas bieten, sondern daß das Lied — einmal lebendig gemacht — im Seelenleben des Volkes überhaupt zu wirken beginnt.

Nicht der Fachmann hatte diese Erkenntnis oder wurde eifrigster Vorkämpfer für das Volkslied. Hier war es der musizierende Laie, der den Anstoß gab und das Lied lebendig werden ließ. Von Hans Breuer, der uns den überzeitlichen „Zupfgeigenhansl" schenkte, bis zu dem in diesen Tagen fertig gewordenen amtlichen Liederbuch der HJ. „Unser Liederbuch" führt ein geradliniger Weg. Waren es nach der Jahrhundertwende nur wenige, die um Hans Breuer den Sinn des Liedes erfaßten, wurde in der Kampfzeit der nationalsozialistischen Bewegung das Lied der SA. auf ihren Märschen durch Stadt und Land ein getreuer Weggenosse.

Viele sind durch die Stärke des Glaubens, die sie aus den Worten des Führers und seiner Männer empfingen, der Bewegung zugeführt worden. Manch einer verspürte aber auch im erstmals gemeinschaftlich gesungenen Kampflied das Kommende einer geschlossenen Volksgemeinschaft. Und darum gehört das Singen auch zum Dienst der HJ. Auf keinem Heimabend, in keinem Lager, auf keiner Fahrt, in keiner Morgenfeier und Weihestunde kann das Lied fehlen. Es ist das Tiefste, was uns bindet. Die Lieder der Jugend sind heute ihre stärkste seelische Macht. Diese Weisen gilt es täglich von neuem zu gewinnen und sie unvermindert an Wortgewalt und musikalischem Gehalt weiterzugeben.

Der Singwart eines Fähnleins, der als 13- oder 15jähriger das Singen mit seinen Kameraden zu leiten hat, jeder Formationsführer, der mit seiner Einheit selbst singt, leistet ein gewichtiges Stück Volkstumsneubildung und politischer Erziehung.

Über das zukünftige Leben im deutschen Volkslied entscheidet heute die Jugend. Sie selbst hat durch Kameraden in ihren Reihen einen großen Anteil am neugestalteten Liedgut. Sie selbst will es ständig singen und es gegen den Zerfall und das Entwerten schützen. Sie selbst will es jeder Jugend, die nach ihr kommt, unvermindert und rein weitergeben. Neben der Erlebnisfähigkeit, die das Volkslied voraussetzt, gehört zur Übernahme einer solchen Aufgabe das Wissen um die Struktur des Liedes, um seine Verwurzelung im Volkstum und um die musikalische Technik seiner Weitergabe und Übermittlung. Darum braucht jede Generation Laien- und Fachmusiker, die sich aus der Erkenntnis dieses ewigen Volkswertes sachgerecht um seine Erhaltung bemühen.

**Schulungslager, Singtreffen, Musiktage.** Seit dem Jahre 1934 gilt das Bestreben der musikalischen Schulung einer möglichst großen Zahl von Formationsführern und Singwarten. Das Musikschulungslager hat sich als die beste Form einer Anregung und Ausrichtung erwiesen und hat Tausende von Jungen und Mädeln darin unterrichtet, das Volkslied zu erkennen, es weiterzugeben und das erste Handwerkszeug für musikalische Betätigung zu gewinnen. Neben dem Singen eines umfangreichen Liedgutes, das auch auf das deutsche Volksliedgut der vergangenen Zeit zurückgriff, ist in entscheidender Form auf die Stimmerziehung hingewiesen. Bei dem leider recht großen Mangel an fähigen Stimmbildnern wirken sich die Ergebnisse dieser Lager erst langsam aus. Die in dem letzten Jahre durchgeführte und in den kommenden Jahren zu erweiternde Stimmerziehung wird sich vor allen Dingen die Gesunderhaltung des Stimmorgans zur obersten Aufgabe setzen. Das Jahr der Gesundheitspflicht mag gerade hier besondere Aufgaben stellen: Stimmerkrankungen im Jugendalter, die durch unsachgemäßes Singen und durch unrichtige Kommandosprache hervorgerufen sind, zu verhindern. Die Anwendungsfähigkeit der Sing- und Sprechstimme jedes Führers im Beruf und im politischen Dienst und ihre möglichst große Wirkungskraft im Reden und Sprechen wird das Ergebnis einer zielbewußten Bildung der Jugendstimme sein. Auf die Gefahren, die falsche Behandlung der Stimme für die Zukunft in sich tragen kann, wird hingewiesen.

In den Schulungslagern wird weiter die Kunst des Erzählens, des Lesens und Sprechens an freiem Bericht, an Lyrik und Prosa geübt. Instrumentalspiel faßt alle Instrumentalisten zur Gemeinschaftsarbeit zusammen. Eine Werbung für das Instrument bei allen Nichtspielern erfolgt und erweitert ständig den Kreis derer, die

Freude am Instrument haben. Eine rhythmische Grundschulung schlägt die Brücke zur körperlichen Ertüchtigung. Formenlehre und praktische Literaturkunde ergänzen den Arbeitsplan.

Darüber hinaus fordern Singtreffen und Wettsingen der Mädelgruppen und Fähnlein die saubere und anspruchsvolle Leistung. Endlich stellen die Musiktage, die einmal jährlich für das Reich und auch in den Gebieten und Obergauen stattfinden, wertvolle Musik heraus. Eigenleistungen der Spielscharen und Musikeinheiten zeigen den erreichten Grad musikalischer Eigenbetätigung an und werben für das Selbstmusizieren als eine wesentliche Stufe des Musikverständnisses überhaupt.

**Spielscharen und Jugendchöre.** Der Reichsjugendführer hat im Jahre 1936 die kulturellen Stoßtrupps der HJ., die Spielscharen, als Sondereinheiten eingerichtet. Er verlangt von ihnen, daß sie den vorgeschriebenen Einheitsdienst in mustergültiger Form versehen und im freiwilligen zusätzlichen Dienst eine kulturelle Leistung erstreben. Die Spielscharen werden von Jahr zu Jahr stärker zu neuen Stätten einer kulturellen Tradition. In wenigen Jahren haben z. B. die Rundfunkspielscharen, von denen es heute an allen Reichssendern etwa 14 gibt und ein Teil der Spielscharen (im ganzen Reich ist heute etwa die Zahl 400 erreicht) eine musikalische Leistung aufgestellt, die sich vielfach denen traditionsreicher und lang bestehender Einrichtungen an die Seite stellen lassen. Die Jugendchöre haben eine lange Geschichte. Sie bestehen seit dem Beginn der Internatserziehung und sind heute vielfach bestehenden humanistischen Gymnasien angeschlossen. Die Spielscharen der HJ. sind die jugendgemäße chorische Form der Zukunft und stehen vor ihrer eigentlichen Entwicklung.

**Musikschulen für Jugend und Volk.** Über die Einrichtung der Spielscharen hinaus war es im Jahre 1938 entscheidend, daß sich verschiedene Reichsdienststellen auf Anregung der HJ. zu gemeinsamer Errichtung der Musikschulen für Jugend und Volk entschlossen haben. Die Musikschulen für Jugend und Volk, die allen mittleren und größeren Städten des Reiches errichtet werden sollen, z. T. schon errichtet worden sind (Leipzig, Dresden, Osnabrück, Frankfurt/Oder, Cottbus, Wien, Berlin, Graz, Freiburg i. Br., Braunschweig, Oldenburg, Kiel, Salzburg, Innsbruck, Klagenfurt, Landau, Pirmasens, Hannover), bilden die zentralen Schulungsstätten, in denen Laien- und Berufsmusiker gemeinsam ihre Grundausbildung erfahren. Entscheidend war bei der Einrichtung dieser Schulen der Gedanke, daß die Musik durch die Einbeziehung in den Dienst der HJ. eine neue Wertung erfuhr; zum anderen, daß Bewegung und Staat gemeinsam die Notwendigkeit sahen, die kulturellen Schulungsstätten aus privaten Händen in ihre persönliche Obhut und in die eigene Förderung zu übernehmen. Die Richtlinien über die Errichtung und den Aufbau dieser Musikschulen sind nun herausgekommen, nachdem sie im Einvernehmen der Reichsjugendführung mit dem Reichserziehungsministerium, dem Deutschen Gemeindetag und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ aufgestellt wurden. Eine gemeinschaftliche Zusammenarbeit auf dem Gebiet der Musikerziehung findet damit schöne und zukunftweisende Sicherung.

**Jugend- und Volksmusikleiter — ein neuer Kunsterzieher der Jugend.** Bei der großen Bedeutung, die die Musikerziehung in der Jugend durch die vorstehend beschriebenen musikalischen Einrichtungen erfordert, war es nötig, einen neuen Musikerzieherberuf zu prägen, der bisher nicht vorhanden war. Der Fachmann allein, wäre er nur musikalisch-fachlich und methodisch ausgebildet gewesen, hätte musikalisches Leben des Kunstwerkes nicht auf die Jugend übertragen können. Die Jugend wird nie ohne Vorbild auskommen können. Und die Kunsterzieher verschiedener Prägung, die ihnen den Weg zur Musik hätten erschließen können, hatten in den letzten Jahren darin versagt. Der Musiker, der abseits vom Strome des politischen Lebens einem verträumten Künstlerideal huldigte, konnte keinen natürlichen Jungen und kein Mädel begeistern. Aus den Reihen der Jugend selbst mußte auch der neue Erzieher kommen. So wurde im Jahre 1936 der erste staatliche Lehrgang für Volks- und Jugendmusikleiter eingerichtet, der Führer und Führerinnen nach Ablegung einer musikalischen Eignungsprüfung zum Studium zuließ. Zwei Jahreslehrgänge

(rund 90 Jugend- und Volksmusikleiter) stehen bereits an ihren Arbeitsplätzen, und 120 Musikstudierende befinden sich z. Zt. in der Berufsausbildung. Das Studium des Volks- und Jugendmusikleiters wurde im Jahre 1938 auf 2 Jahre ausgedehnt und wird vom Jahre 1940 ab im Vollstudium mit anschließender Praktikantenzeit als selbständiger Hochschulzweig in das Musikausbildungswesen eingebaut werden. Der erste Beitrag zur Nachwuchsfrage des Berufsmusikers ist somit gegeben. Nachdem hierdurch der Weg für die Ausbildung des Jugendmusikerziehers der Zukunft gewiesen ist, wird die nächste Sorge dahin gehen, auch den Instrumentalisten und dem Berufsorchester den Nachwuchs zu stellen. Um einen Einblick in den Ausbildungsgang des Jugend- und Volksmusikleiters zu geben, seien im folgenden die Lehrgebiete aufgezeigt:

Deutsche Musikkunde,
Volksliedkunde,
Das Lied in Jugend und Volk,
Der Festkreis des Jahres,
Grundfragen der Musikerziehung,

Musiklehre, Formenlehre, Gehörbildung,
Stimm- und Sprecherziehung,

Instrumental-Einzelunterricht nach Wahl
(Orgel, Klavier, ein Streich- oder Blasinstrument),
Unterweisung in volkstümlichen Musikinstrumenten
(Blockflöte, Fanfare, Laute, Gitarre usw.),

Instrumentalgruppe mit Dirigierübungen,
Chorschulung mit Dirigierübungen,
Das Volksspiel in allen Formen,
Die Kunst des Erzählens,

Arbeit in der Spielschar,
Grenz- und Auslandfahrten,
Einführung in die Rundfunkarbeit,
Für die Mädel: Kulturarbeit im BdM.
(Feier- und Freizeitgestaltung, Werkarbeit, Weben usw.),

Sport,
Weltanschauliche Schulung,
Fahrten,
Praktischer Einsatz in Führerschulen und Formationen.

Nach Beendigung des Lehrgangs findet eine Abschlußprüfung statt, nach deren Bestehen die Teilnehmer ein staatliches Zeugnis über ihre Eignung als Jugend- und Volksmusikleiter erhalten.

**Um das Musikinstrument.** In den letzten beiden Jahren hat die HJ. mit der Werbung für das Erlernen eines Musikinstrumentes begonnen. Sie tut es aus der Erkenntnis, daß das Beherrschen eines Instrumentes für jeden einzelnen eine Bereicherung bedeutet, daß es das Musikverständnis erleichtert und daß es im gemeinschaftlichen Spiel in ungeahnter Weise zu disziplinieren vermag. Die Erfahrungen der letzten Jahre haben bewiesen, daß viele Tausende und Zehntausende von Jungen und Mädeln zum Instrument greifen. Das Laienmusizieren und in späterer Zukunft auch die Hausmusik stehen vor einer neuen Blüte. Spielgruppen und Orchester werden überall als Teile der Spielscharen eingerichtet und fassen die Instrumentenspieler zusammen. Notwendig seit Beginn der Werbung ist, daß eine planmäßige Lenkung das Hinwenden zum Modeinstrument verhindert. Es kann uns nicht daran liegen, daß in 5 oder 10 Jahren eine Generation nur Blockflöte oder nur Klavier oder nur Ziehharmonika spielen gelernt hat, uns ist die Aufgabe gestellt, sowohl für den Nachwuchs in der Volksmusik als auch für die Kulturorchester eine rechtzeitige Instrumentenlenkung vorzunehmen. Eine geschäftstüchtige Reklame der Musikinstrumentenindustrie wird immer wieder bedenken müssen, daß der höhere kulturelle Gesichtspunkt von der Kulturführung aus gegeben wird. Die Auswertung der Anmeldungen für den Instrumentalunterricht gibt den Beweis, daß nicht die ursprünglichen Instrumentalwünsche des einzelnen mit seiner wirklichen Veranlagung übereinstimmen. Die in der HJ. tätige Musikerzieherschaft weiß heute, welchen Weg sie hier zu führen hat.

Die Erkenntnisse von der disziplinierenden Kraft des Instrumentalspiels führte auch in den Adolf Hitler-Schulen dazu, daß jeder Pimpf ein Instrument erlernen kann. „Der Instrumentalunterricht wird im Rahmen des Lehrplanes der Schule erteilt, ist also keine völlig private Angelegenheit. Möglichst jeder Adolf-Hitler-Schüler soll ein Instrument spielen lernen, um so durch praktisches Musizieren tiefer in das Wesen der Musik vorzudringen. Instrumentalunterricht als Disziplin und Selbstzucht, Charakter- und Willensbildung ist ein unerläßlicher Bestandteil nicht nur der Musikarbeit, sondern der Gesamterziehung der Schule überhaupt".

**Musik der Jugend im Rundfunk.** Seitdem die HJ. die Kulturarbeit aktiv gestaltet, kennt sie als erzieherischen Faktor die Bedeutung des Rundfunks. Von hier aus nahm die Kultur-

arbeit ihren Weg. Heute stützt der Rundfunk in seinen Sendungen des Jugend- und Schulfunks die musikalischen Bestrebungen in der Jugenderziehung. Das Volksliedsingen an den Sendern war der bisher stärkste Beitrag zur Volkstumsneubildung innerhalb und außerhalb der Reichsgrenzen. Der Rundfunk hat das neue und alte Volksliedgut, das in der Gegenwart eine erhöhte politische Bedeutung in sich trägt, zu vielen gebracht, denen eine Begegnung mit diesem Volksgut sonst gar nicht oder nur sehr schwer möglich gewesen wäre. Das Volksliedsingen an den deutschen Sendern führte in den ersten Jahren nach der Machtübernahme zu vielen Fahrten von Spielscharen und Singeleitern in die Dörfer und an die Grenzen und gab den Volksgenossen das Bewußtsein, daß der Rundfunk bereit war, ihr Volkstum und ihren ureigensten Besitz in sein umfassendes Darbietungsprogramm aufzunehmen. Das Lied erfuhr eine ungeheure Verbreitung und nicht zum geringen Teil war es neben dem alltäglichen Einsatz der HJ.-Singeleiter dem Rundfunk zu danken, daß sich in Dorf und Stadt singende Gemeinschaften zusammenfanden und der lebendige Volksliedbesitz des Volkes sich von Jahr zu Jahr vergrößerte. Auf diesem Wege kann in Zukunft der Rundfunk noch viel mehr eingesetzt werden.

Der Rundfunk kann die besonderen Musizierformen der Gemeinschafts- und Hausmusik in ständig wechselnder Programmgestaltung zum Erklingen bringen. Überall im Land gibt es musizierende Gemeinschaften der Jugend und Erwachsenen, die nach Literaturbeispielen suchen und auf Anregung des Senders warten. Für alle Instrumente kann durch Rundfunksendungen geworben werden. Sowohl der Aufbau einer musikalisch einwandfreien und unverdorbenen Gemeinschaftsmusik und die Wiedergewinnung verschiedenster Musiziermöglichkeiten in der Hausmusik können das Ergebnis planmäßiger funkischer Programmgestaltung sein.

Die **Feiergestaltung**, die alte und neue Musik in den Kreis einer bekennenden und erlebenden Gemeinschaft einbezieht, erweitert die Aufnahmefähigkeit für musikalische Werke überhaupt und löst von der reinen nummernhaften Darbietung in wohltuender Weise (z. B. Morgenfeiern) ab. Wir wissen, daß bei der großen Zahl musikalischer Sendungen des Rundfunks immer wieder auf die unverbindliche Nummernfolge von Musikstücken zurückgegriffen werden muß. Es bedeutet aber jede Sendung im Programm einen Gewinn, die durch geschlossene Gestaltung zum intensiven Hören des einzelnen Kunstwerkes führt und so im Endergebnis einen größeren Erfolg aufweist.

Die **Meisterkonzerte**, in denen die klassischen Schöpfungen der Musik durch deutsche Künstler an die Jugend herangetragen werden, nahmen ebenfalls ihren Weg vom Rundfunk her. Heute sind sie aus dem Veranstaltungsring der HJ. nicht mehr wegzudenken. Die Meisterkonzerte bilden einen Sammelpunkt aller im Eigenmusizieren vorgeschulten und erlebnisfähig gemachten Jungen und Mädel. Aus diesen Konzerten entwickelt sich häufig eine echte und langwährende Kameradschaft zwischen Künstler und Hörerschaft. Die HJ. hat sich viel Freunde aus den Reihen der ausübenden Künstler gewonnen, und die Jugend selbst hat diesen Künstler, wenn sie seinen wahren Einsatz für das musikalische Werk spürte, achten gelernt.

Die HJ. hat durch eine eindeutige Stellungnahme selbst kundgetan, daß sie bereit ist, über trennende Klippen hinweg, die zwischen ihr und der Kunst durch vergangene Erziehungsmethoden und artfremde Musikwerke errichtet wurden, nach dem Wesen wahrer Musik zu spüren. Sie hat ihren Instinkt und die Unterscheidungskraft musikalischer Kunstwerke am Volkslied geschult. Sie hat den Boden gefunden, der ihr jederzeit die Möglichkeit des gesunden Urteils und Empfindens gibt. Sie kann heute nicht mehr von musikalischen Gauklern und äußerlicher Rauschmusik in Bann geschlagen werden, sie hat an großen Meistern gelernt, was ein Kunstwerk bedeuten kann. Ist auch der Weg einer Kunsterziehung erst begonnen, wird seine konsequente Verwirklichung und Weiterführung in den nächsten Jahren das Bewußtsein des eigentümlich deutschen Wertes unserer Musik und unserer Musikübung im ganzen Volk erzeugt haben.[1]

Wolfgang Stumme

[1] Zu den zahlreichen Literatur-Veröffentlichungen aus der Mitte der HJ. vgl. Kurt Lamerdin: „Die musikalische Literatur der letzten Jahre" in „Musik im Volk, Grundfragen der Musikerziehung" herausgegeben von Wolfgang Stumme, Chr. Fr. Vieweg Verlag, Berlin-Lichterfelde 1939.

# Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

## WEGE UND ZIELE DER FILMMUSIK

Film und Musik sind seit Bestehen des Films zu einem Begriff zusammengeschmolzen, mit dem sich nicht nur allein Vorstellungen von Schlagern, Märschen, Liedern verbindet; sondern zu einer Verbindung, von der weithin die Gestaltung des Films, seine künstlerische Bedeutung und seine Wirkungsfähigkeit abhängen. Die Verknüpfung von Film und Musik ist daher zu einem Problem für Regisseure, Komponisten und Dramaturgen geworden, und es ist im Laufe der Zeit mit dem sich weiter entwickelnden Film das gleiche geblieben. Nur die Lösung des Problems hat sich geändert; auf ihr beruhen Entwicklung und Werden der Filmmusik, die heute noch um die Gestaltung der Film-Musik-Einheit ringt.

War es in den Frühtagen der Kinematographie zunächst das Wort, mit dem der Sprecher in moritatenhafter Form die Vorgänge auf der Leinwand erklärte, so war das mit dem Aufkommen der Zwischentitel überflüssig geworden. Aus einer mehr oder weniger verschwommenen Erinnerung an die Bühnen- und Zwischenaktmusik des Theaters heraus, wurde nun der Versuch gemacht, dem stummen, „tonlosen" Bildablauf eine stimmungsmäßige Unterstützung zuteil werden zu lassen, ihm also eine Art „Begleitmusik" mitzugeben. Wie sich das Theater vom Altertum bis in die neueste Zeit hinein die Musik dienstbar gemacht hatte, die Aufnahmefähigkeit des Zuschauers mit den Mitteln der Gefühlserregung zu steigern, so griff auch der Film diese Möglichkeit auf, um die verbindende Atmosphäre zwischen Leinwand und Zuschauer zu schaffen. Die Musik trat jedoch hier noch nicht in eine innere Beziehung zu den Vorgängen auf der Leinwand. Erst als das erste zusammenhängende Film-„Drama" mit einer durchgeführten Handlung entstand, mußte die Entwicklung zum künstlerischen Wesensbestandteil des Films eine innere Notwendigkeit werden. Dennoch hielt die grundsätzliche Einstellung zur Musik eine eigene Komposition nicht für notwendig; ließ die Musik zwar als Begleitung ohne weiteres zu, sprach ihr aber eine feste künstlerische Bindung mit den filmischen Vorgängen ab.

Nicht der Komponist, sondern der Kapellmeister, der „Kompilator", war der Mann, in dessen Hand die Entwicklung der Filmmusik lag. Das rasche Erfassen einer Stimmung, die sofortige „Übersetzung" ins Musikalische — unerläßliche Eigenschaften, die ihn auszeichneten — bauten sich zu einem raffinierten handwerklichen Können aus.

1921 wird in einem „Handbuch der Filmillustration" (Verlag Otto Junne, Leipzig) in ganz groben, tastenden Versuchen der Weg entwickelt, den der Kino-Kapellmeister bei der Schaffung seiner Musik zu gehen hatte:

„Die Stille ist ein guter musikalischer Illustrationseffekt. Sturm, Kampf, Verfolgung, Tumult steigern die Spannung der Zuschauer aufs höchste; die Musik muß selbstverständlich zur Steigerung anwachsen und erregt sein. Enden solche Szenen mit einer Katastrophe, und folgen hierauf sehr ernste, traurige Szenen — zumeist sind es Krankenlager- und Sterbeszenen — so soll die Musik mit der Katastrophe abbrechen, und es soll eine Stille eintreten, während welcher gewissermaßen das Gefühlsleben des Publikums sich beruhigt. Dann setze so leise als möglich die entsprechende Musik ein — nur nicht Harmonium allein — die andern Instrumente sind auch da."

Sechs Jahre später aber schon übergeben Hans Erdmann und Giuseppe Becce in ihrem „Allgemeinen Handbuch der Filmmusik" dem Kapellmeister bei seiner kompilatorischen Tätigkeit ein künstlerisches Rüstzeug für die an die Begleitmusik vom Bild her gestellten Forderungen. Die Musik wird hier dramaturgisch aufgelöst mit dem Ziel, sich der Wesenheit des Bildes anzupassen, die analysierten Stimmungen zu untermalen und Bild und Musik zu einem Ganzen zu fügen. Das „thematische Skalenregister" baut in dem Chaos der möglichen Filmbegleitmusik ein mehr oder weniger gefühlsberechnendes — wenn auch locker gefügtes — Gerüst.

„Dramatische Musik" — d. h. Ausdrucksmusik — und „Inzidenz-Musik" — d. h. Musik zu bestimmten Anlässen — ist der äußere Rahmen der musikalischen Themata. Die feinsten Schattierungen werden berücksichtigt: ruhig, ruhig — bewegt, bewegt; düster, dunkel, hell, ernst, hei-

ter, freudig. In der Vielzahl all der möglichen Verbindungen ergibt sich ein Register von unerschöpflicher Kraft, eine nie versiegende Quelle bei allen Begebenheiten auf der Leinwand.

Diese von Becce angewandte Methodik hatte zweifellos etwas Bestechendes und erhob die Filmmusik in eine künstlerische Sphäre. Das „Handbuch der Filmillustration" von 1921 machte es noch möglich, zu einer Liebesszene am Bach Beethovens Pastorale, 2. Satz »andante molto mosso« zu nehmen. Erdmann-Becce vermieden diese Stillosigkeiten, indem sie das ständige Repertoire der Konzert- und Opernhäuser, die dutzendhafte Salon- und Schlagermusik gar nicht aufnahmen.

An der Grenze zwischen Stummfilm und Tonfilm ist somit der Musik eine eindeutige Rolle zugewiesen. Das Erbe, das der Tonfilm übernehmen kann, ist nicht nur die klare Einteilung in eine rein stimmungsmäßig untermalende Musik und solche, die vom Filminhalt gefordert wird (Tanz, Lieder, kirchliche Szenen, Erntefeste usw.), sondern weit mehr entwickelt sich das musikalische Gestaltungsprinzip aus der Handlung des Films heraus, in Verbindung mit den filmdramaturgischen Forderungen. Da stampfen Kolben: ihr Geräusch erklingt wieder bei den Holzbläsern, während das übrige Orchester den arbeitenden Rhythmus „vertont". Lichtstrahlen, die durchs Fenster hereinbrechen, werden mit Trompetenfanfaren begleitet, die wieder in die Synkopen des Arbeitsrhythmus' überblenden, als drehende Räder in Großaufnahme auf der Leinwand erscheinen (Auftakt zu „Metropolis" 1927). Der Musik wird gleichsam durch das lebende Bild der Leinwand ein optisch-akustischer Rahmen geschaffen.

Das Aufkommen des Tonfilms gibt dem Problem der Filmmusik ein anderes Gesicht. Das Erbe ist musikalisch klar, aber das technische Moment ist neu und muß erst langsam mit dem musikalischen zu einer Einheit verschmelzen. Das Einbeziehen des Tones ganz allgemein — der Stimme, des Geräuschs — nimmt der Musik das bisherige Vorrecht der akustischen Verständigung.

Tastend erprobt der Tonfilm in seinem Anfangsstadium die Vielzahl der neu entstandenen Möglichkeiten: der Sänger im Kampf um sein Kind; der Schlagerkomponist auf der Suche nach einer Melodie; die Melodie, die in verschiedenen Schauplätzen von verschiedenen Personen aufgegriffen wird; oder wie in dem Film „Drei von der Tankstelle", wo sich das Thema des Freundschaftsliedes aus dem zufälligen Ruf der Autohupe entwickelt. Man steigert sich sogar zu der phantastischen Forderung, die Handlung und das Bild aus dem Musikalischen heraus zu gestalten. „Der Rattenfänger von Hameln", der alternde Beethoven, der, taub geworden, seine eigene Ouvertüre nicht mehr dirigieren kann und ausgepfiffen wird, werden zu filmischen Ideen.

Mit der Erkenntnis, daß die Musik im Film zu einem filmischen Mittel geworden ist, hat sich im Laufe der Zeit aus der Vielzahl der Filme ein Schema herauskristallisiert, das sich nach dem musikalischen Charakter umreißen läßt: 1. Der musiklose Film; 2. Durchkomponierte Musik als Untermalung; 3. Musik als handlungsfortführendes Element; 4. Musikfilm.

Der musiklose Film verzichtet bewußt auf eine musikalische Untermalung und nähert sich dadurch dem Theater, da seine Hauptäußerungskunst auf dem geschliffenen Wort, auf der Wucht der Sprache, dem witzigen und geistreichen Dialog beruht. Er läßt die Musik nur gelten als Ouverture oder kurz von der Handlung gefordert, wie in „Burgtheater", wo bei der Szene im Gartenlokal eine Kapelle das Wiener Lied „Sag' beim Abschied leise Servus" spielt, dasselbe Lied, das nachher wieder bei einer musikalischen Soirée erklingt. Im Moment der tiefsten Ergriffenheit aber — als der alternde Burgschauspieler das Schneidermeistertöchterlein zum ersten Male sieht — spricht er die Worte Goethes: „Beim Himmel, dieses Kind ist schön!"

Ihm gegenüber steht der Film, dessen Struktur ohne jeglichen musikalischen Anlaß ist, und der doch Musik als Untermalung hinzuzieht: der Kulturfilm, der durch die Musik versucht, eine gewisse Stimmung zu erzeugen, und der Spielfilm, der die Musik als Hilfsmittel zur Klärung seelischer Konflikte, örtlicher Situationen, naturhaften Geschehens usw. nimmt. In meisterhafter Form ist dieses Problem für den Kulturfilm in den beiden Olympiafilmen gelöst worden. Welchen bedeutenden Einfluß die Musik bis in die psychologische Motivierung hinein im Spielfilm haben kann, beweist eine Szene aus „Anna Favetti". Hemsteet sitzt mit Anna am Kamin, sie

sprechen über seinen Plan, eine große Stadt zu bauen und über seine Zukunft. Beide denken aber dabei nur an das Eine: nämlich an eine Zukunft, die sie gemeinsam verleben. Da versiegt ihnen die Sprache, und die Musik jubelt auf. Mehr als eine lange Dialogauseinandersetzung deckt so die Musik — nicht im Geschehen verankert — die geheimsten Regungen zweier Menschen auf; sie begleitet gewissermaßen als Geisterstimme, als etwas, das nichts mit der Handlung zu tun hat und doch da ist, von einer Sphäre, die außerhalb des filmischen Geschehens liegt, eindringt und den Zuschauer mit einem besonderen Fluidum umgibt.

In gesteigerter Form tritt die Musik in jenen Filmen auf, in denen sich aus Idee und Handlung heraus nicht nur die „musikalische Einlage" ergibt, sondern in denen diese selbst Handlungsträgerin wird, wie z. B. in dem Film „Kreutzer-Sonate", wo die Beethovensche Musik nicht nur eine Ehe zerrüttet, sondern einen Menschen selbst zur Raserei bringt, bis er in seinem Wahn seine Frau erschießt. Die Musik wird hier ein Wesensbestandteil des Bildes (sei es Lied, Tanz, Konzert) als Keimzelle eines Geschehens, das sich je nach der Idee in Handlung oder Dialog (musiklos) auflöst.

Das, was bis jetzt noch als Musikfilm betrachtet wird, birgt in der Filmoperette wohl die Ansätze zu einer völligen Verschmelzung zwischen Wort, Bild und Musik. Es hängt ihr aber immer noch die Vorstellung der Bühnenoperette an. Da sie auf einer leichteren, oft unrealen Basis aufgebaut ist, trägt ihre Komposition immer noch den Schein und nicht die „Seinshaftigkeit" einer Musikidee in sich. Darin aber, daß Komponisten in überreichen Einfällen musikalische Motive nach dramaturgischen Gesetzen aufteilen und wiederholen, dadurch das sich daraus ergebende Geschehen verstärken, liegt der Musikfilm begründet, der sich die Vielzahl der Bilder, Geschehnisse und Handlungsmotive zunutze macht und über das rein Untermalende hinausgeht zur Musik-„Gestalt".

Schaltet der Dialogfilm von vorneherein aus, so sucht jede dieser Formen nach der günstigsten Verschmelzung von Sprache, Bild und Musik, nach einer Lösung der Frage: wann hat Musik eine innere Berechtigung im Film, um eine einheitliche, geschlossene Wirkung des Films hervorzurufen?

Musik ist notwendig, wenn der Film Musikszenen — spielende Kapellen, einen Sänger auf der Bühne, eine Tänzerin — bringt, weil Musik durch die Tätigkeiten des Musizierens, Singens hervorgerufen wird und eine Tänzerin unbedingt musikalische Begleitung braucht. Was durch Sprache, Bild und Geräusch aber eindeutig festgelegt ist, macht eine musikalische Untermalung überflüssig. D. h. der Film muß in seiner Handlung so gestaltet sein, daß er der Musik als Verständnis-„Krücke" entbehren kann. Wenn aber die Musik motivisch eingreifen kann, schweigt die Sprache, um dann wieder einmal zur Geltung zu kommen, wenn die Aufgabe der Musik erfüllt ist. Die Form der Musik ist dabei vielgestaltig, wie die Idee, die sie verkörpert. Nicht immer ist es ein fest durchgeführtes Schema von Sprache, Geräusch und Musik. Hier kann sie einmal „einblenden" während einer Handlung, wie z. B. in dem Film „Du und Ich": als Uhlig mit Frau und Kind durch die Leipziger Messe ziehen, wird auf einem vorbeifahrenden Wagen das Lied „Freut Euch des Lebens" gesungen, gleichsam als Ahnung auf das neu beginnende Leben. Dort ist die Musik wieder „Rückblendung" zu etwas Vergangenem: in demselben Film erklingt ziemlich zum Schluß das Lied „Sah ein Knab' ein Röslein stehn" wie eine Erinnerung an die Tage, wo die Strumpfwirkerfamilie mit dem Handwagen nach Leipzig zog, um Strümpfe zu verkaufen, und wo sie dasselbe Lied sang.

Ein Lied, ein Motiv endlich — nur kurz als Ganzes in die Handlung eingeführt — schafft in dem Filmablauf einen Einschnitt, indem es dem Zuschauer gewissermaßen den Abschluß des Alten und den Beginn von etwas Neuem oder eine Fortsetzung mitteilt. Wie ein geistiger Aktschluß erklingt in dem Film „Mit versiegelter Order" immer wieder das Lied „Von St. Pauli bis Shanghai ...." — eine Sängerin singt es in einem Lokal, die Matrosen wiederholen es am Hafen. Indem die Musik so das Ganze noch einmal umfaßt, es kurz charakterisiert — wie in „Mit versiegelter Order" das immer wieder durchbrechende Heimatgefühl in der Ferne — schafft sie gleichzeitig die neue Ebene für den Fortgang der Handlung.

daß der Tonfilm die Möglichkeit hat, die Geschlossenheit der Wirkung hervorzurufen, beruht somit auf einem gegenseitigen Abstimmen von Bild, Sprache und Musik zu einer glücklichen Vereinigung. Musik hat im Tonfilm Berechtigung, wenn sie

1. von der Handlung gefordert wird,
2. zur Klärung der geistigen und symbolischen Zusammenhänge dient,
3. als musikalisches Motiv dem Film einen Einschnitt, einen Rahmen verleiht.

Wenn Film und Musik zu der Einheit zusammengewachsen sind, daß sich Sprache und Musik so mit ihren Grundbedingungen durchdrungen haben, daß jeder für sich die Wesenheit des anderen in sich einschließt, wird der Film ohne störende Reflexion auf den Zuschauer als ein Ganzes wirken können. Die Entwicklung ist damit noch nicht abgeschlossen. Jeder Film wirft neue Probleme der Filmmusik auf. Und so wie sich die Musik bis heute aus den Anfängen eines Begleitgeräuschs zum künstlerischen Bestandteil des Films entwickelt hat, so wird die Musik weiterhin die Stilforderungen des Films immer mehr formen helfen müssen. Heinz Brand

## ZUR STELLUNG DER TASTENINSTRUMENTE INNERHALB DER GEGENWÄRTIGEN MUSIKÜBUNG

Die sozialen und technischen Entwicklungen der Nachkriegszeit haben eine von Jahr zu Jahr stärker spürbare Änderung der häuslichen Musizierformen hervorgerufen. Die Hast und Ruhelosigkeit des modernen Lebens haben einerseits den Durchstoß der rein mechanischen Musikwiedergabe in breitestem Maße ermöglicht, andererseits aber dazu geführt, technisch anscheinend leichtere Instrumente, z. B. Blockflöte, Laute, Handharmonika usw. an die Stelle der anspruchsvollen, nur in jahrelanger Übung zu erlernenden Tasteninstrumente zu setzen. Es ist nicht zu bestreiten, daß das Hammerklavier die beherrschende Stellung, die es im 19. Jahrhundert als häusliches Instrument innehatte, nicht mehr einnimmt. Nicht nur die obengenannten Tonwerkzeuge machen ihm eine bedrohliche Konkurrenz, nein, sogar seine eigenen Vorläufer, Kielflügel und Clavichord, gewinnen immer mehr an Boden. Sie sind sogar konzertfähig geworden in einem Maße, wie es die Vorkämpfer für eine klanggetreue Wiedergabe vorklassischer Musik niemals zu hoffen gewagt hätten. Die Neukonstruktion klangschöner Cembali und Clavichorde hat gewaltige Fortschritte gemacht; die Zeit der reinen Kopie ist überwunden, in steigendem Maße beschenken uns wirkliche Künstler des Instrumentenbaues mit einer Klangpracht, die immer eindringlicher den musikalischen Stilumbruch der Gegenwart beeinflußt. Und während sogar die Orgel in ihren Kleinformen sich nunmehr anschickt in hausmusikalische Bereiche vorzudringen, bleibt das Hammerklavier klanglich und konstruktiv so ziemlich auf dem Punkte stehen, den es in den Tagen seiner fast unumschränkten Herrschaft gegen Ende des 19. Jahrhunderts erreicht hatte. Es ist dies vielleicht das bedenklichste Symptom in der gegenwärtigen kritischen Lage des Klaviers, daß es keinerlei klangliche Entwicklungsfähigkeit mehr zu zeigen scheint. Während in der Orgelbaukunst überall schöpferische Kräfte am Werk sind, finden wir im Klavierbau nichts dergleichen. Oder sollte man etwa die Konstruktion raumsparender Kleinklaviere mit der Tonfülle eines Konzertflügels als besonders geniale Tat der Instrumentenmacher preisen?

Den Stillstand der klanglichen Entwicklung des Hammerklaviers beweist ein Blick in die Literatur. Bis zu Liszt hin ist eine unmittelbare Lebendigkeit spürbar. Schon bei Brahms und Reger fehlt sie. Gerade bei letzterem, dessen Orgelwerke von einer revolutionären Wandlung dieses Instrumentes künden, macht sich dieser Erstarrungszustand in den Klavierwerken besonders bemerkbar. Der Impressionismus Debussys und Ravels bereitet die Wiederkehr der älteren Tasteninstrumente vor, die neuesten Erzeugnisse der Klavierliteratur mit ihrer vorwiegenden Betonung rein rhythmischer Bewegungsvorgänge und der Vernachlässigung der klangfarblichen und melodischen Elemente verweisen das Klavier nur gar zu oft in die Reihen des Schlagzeuges.

Das Problem des Hammerklaviers wird noch verschärft durch die zunehmende Hinwendung des Musikliebhabers zur Gemeinschaftsmusik. Das Klavier ist doch in erster Linie Soloinstrument und ist es durch die Verwendung des Eisenrahmens und den dadurch bedingten dumpfen und verschmelzungsunfähigen Klang noch

ganz besonders geworden. Es teilt diese solistische Stellung mit dem intimsten Tasteninstrument, dem Clavichord, das aber eben den zur einsamen musikalischen Zwiesprache einladenden Toncharakter besitzt, während der Tonumfang des Hammerflügels nach großen Räumen verlangt. Aber wie unbefriedigend ist der Flügel da im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten, wie ist ihm dank seiner besseren Resonanzverhältnisse das Cembalo trotz geringerer Lautstärke überlegen. Ganz besonders aber tritt diese Überlegenheit beim häuslichen Musizieren in kleinen Räumen zutage, wenn beispielsweise mit Blockflöte, Gambe und Singstimme musiziert wird. Wenn der Klavierbau den durch die Wiederaufnahme der älteren Tasteninstrumente erheblich gewachsenen Ansprüchen nach Klangschönheit und Anpassungsfähigkeit gerecht werden will, dann wird er nicht umhin können, auf dem Wege der Neukonstruktion älterer Hammerklaviertypen einen ähnlichen Regenerationsprozeß einzuleiten, wie wir ihn bei der Orgel mit der Wiedereinführung älterer Windladen- und Traktursysteme beobachten können.

Von der Orgel scheidet das Klavier grundsätzlich jener Auftrag von seiten der Gemeinschaft, wie ihn die Orgel, zumal in den nordischen Ländern, seit Jahrhunderten empfangen und erfüllt hat. Cembalo, Clavichord und Hammerklavier sind Tonwerkzeuge individueller „Gemütsergötzung“, unter gewissen Voraussetzungen geeignet zum gemeinschaftlichen Musizieren und endlich sehr dem Konzert zugewandt. Ihr Wesen enthält die Bereitschaft zur Entfaltung der Individualität des Spielers. Der verhallende Ton der besaiteten Tasteninstrumente bedarf der Formung durch den Spieler, der ins Unendliche schwingende Klang der Orgelpfeife kann sie entbehren. Wahres Orgelspiel ist eine Entäußerung der Subjektivität des Spielers, nicht im Sinne einer starren Korrektheit, sondern stärkster geistiger Konzentration. Äußerliche Virtuosität vermag auf dem Klavier gegebenenfalls immer noch anmutig und interessant zu wirken, auf der Orgel bleibt sie leeres Gellingel. Daher kann die Orgel sich auch nicht für die Dauer auf der Ebene des Konzertinstrumentes bewegen; eine aus dem Rahmen von Kult, Fest und Feier ganz herausfallende Verwendung führt sie der Degenerierung entgegen. Die Wurlitzer-Orgeln der Lichtspielhäuser sind die allerorts fortwirkenden Zeugen solcher Entwicklung. Sie sind zugleich Denkmale der gänzlichen Urteilslosigkeit orgelmäßiger Klanggestaltung gegenüber, wie sie an der Tagesordnung ist. Die über ein Jahrhundert währende Abhängigkeit der Orgel vom Orchester, wohlgemerkt, der Abhängigkeit eines Blasinstrumentes von einem Klangkörper, dessen Timbre wesentlich durch Streichinstrumente bestimmt wird, hat die Begriffe von Klang und Wesen der Orgel nicht nur bei den Musikern in Verwirrung gebracht. Sie ist wohl bei keinem Instrument so stark zu bemerken trotz der scharfen Reaktionen gegen die „Orchester-Orgel“, wie sie zumal in der deutschen Orgelbewegung zutage getreten sind. Im Gegenteil, nun wurde die Verwirrung erst recht groß, da sich die Orgelbewegung, und hier liegen ihre unleugbaren Verdienste, zwar als kräftig genug erwies, der degenerierten Durchschnittsorgel das Idealbild eines universalen Pfeifeninstrumentes, die sogenannte Barockorgel der Schnitger und Silbermann entgegenzustellen, aber nicht in der Lage war, eine zeitgemäße Lösung des Orgelproblems zu finden, schon aus dem einfachen Grunde, weil die Zeit selbst nicht imstande war, der Orgelkunst einen neuen Auftrag zu geben. In diese noch gänzlich ungeklärte Lage des Orgelbaues, die sich bereits zu einer fühlbaren Belastung der gesamten Orgelkunst auswuchs, sind nun noch die aus dem weltanschaulichen Ringen sich ergebenden Schwierigkeiten hinzugekommen. Im Neuaufbau der deutschen Musikkultur ist dadurch die Orgelkunst, neben dem Chor das wichtigste Fundament derselben, vor Konzert und Oper in den Hintergrund getreten. Das ist bedauerlich genug, um so mehr, als sich in den Kämpfen um eine klangliche Neuorientierung der Orgel die deutsche Organistenwelt als einer der aktivsten Teile unserer Musiker überhaupt bewährt hat. Es hieße sich der Kräfte einer jahrhundertealten Tradition berauben, wenn nicht auch dieser Teil der deutschen Künstlerschaft voll in den Aufbau eingesetzt würde. Hier liegen noch offene Fragen, die gelöst werden müssen, in Hülle und Fülle vor. Vor allen Dingen braucht die Orgelkunst wieder einen umfassenden Auftrag, der ihr in der gegenwärtigen Lage wohl nur von der politischen Gemeinschaft gegeben werden kann. Hier scheinen die Aufgaben zu liegen, die der Orgelarbeitsgemeinschaft der

Hitler-Jugend gestellt sind. Die klassische Orgelkunst war sowohl im politischen wie kirchlichen Leben ihrer Zeit, das ja in den ersten beiden Jahrhunderten nach der Reformation eine unlösbare Einheit bildete, verwurzelt. Ebenso wird die neugewonnene Einheit politischen und weltanschaulichen Denkens auch jetzt wieder die Grundlage für einen Wiederaufstieg der Orgel bilden können. Daß bis zu diesem Ziele hin noch manche Widerstände, Mißverständnisse und Vorurteile zu überwinden sein werden, dürfte dem Einsichtigen klar sein. Aber ebenso steht es außer Frage, daß nur ein energisches Anpacken der vorliegenden Probleme die Orgelkunst vor Erstarrung und gänzlichem Verfall bewahren kann.

So stehen die Tasteninstrumente in kritischer Lage mitten im gegenwärtigen Wandel des musikalischen Stils. Bei beiden, Klavier und Orgel, ist Vergangenes wieder lebendig geworden, überwunden geglaubte Instrumentformen und Techniken sind als Vorboten eines kommenden Neuen ans Tageslicht getreten. Wenn irgendwo alles im Fluß ist, dann hier! Es wäre unangebracht, über den weiteren Verlauf der Dinge Hypothesen aufzustellen. Dazu ist die Lage viel zu unübersichtlich. Am vordringlichsten scheint die Bildung eines dem Geiste der Zeit entsprechenden einheitlichen Klangideals zu sein. Daß hierin gerade im Bereich des Orgelbaus entscheidende Vorstöße gelungen sind, bewies die Klein-Orgelschau der Zweiten Freiburger Orgeltagung. Hier erlebten wir die Renaissance des Positivs, der mittelalterlichen Stellorgel. Es waren durchaus nicht nur Kopien zu sehen, sondern Instrumente, die in ihrer Klanggestaltung wohl als zeitnah und lebendig bezeichnet werden konnten. Wohl selten ist der Lebenswille der deutschen Orgelkunst so markant in Erscheinung getreten wie mit diesen eleganten und klangreichen Instrumenten, die, auf alle Nachahmung der Großorgel verzichtend und aus ihnen gemäßen Gesetzen entwickelt, bewiesen, daß selbst äußerste Beschränkung der Klangmittel nicht Klangarmut zu bedeuten braucht. Dem immer noch schwankenden Großorgelbau sind hier beispielhafte Taten entgegengehalten worden, die zur Nachahmung anregen dürften. Die Orgelkunst sucht heute ihren zu eng gewordenen Wirkungsbereich zu sprengen und will sich überall dort eingliedern, wo sich um Musik Gemeinschaft bildet oder wo eine Gemeinschaft festlicher Erhebung durch die Kunst bedarf. In den verschiedenen Formen der Groß- und Kleinorgel liegen noch reiche Möglichkeiten für die Zukunft! Wie diese sich aber auch entwickeln mag, und auch darüber müssen wir uns klar sein, daß hier alles wirklich wachsen muß und nichts „gemacht" werden kann, das Schicksal der Tasteninstrumente hängt von ihrer Einordnungsfähigkeit ab. Die Zeit individuellen Auslebens auf ihnen, sei es als Liebhaber im häuslichen Kreise oder als Virtuose auf dem Konzertpodium, ist im Vergehen. Wir mögen das bedauern, ändern können wir es schwerlich. Das heutige Publikum bringt dem Virtuosen nicht mehr den Enthusiasmus entgegen, der das gesamte 19. Jahrhundert kennzeichnete. Immer mehr wendet sich das Interesse der Öffentlichkeit solchen Musizierformen zu, die auf Gemeinschaftsarbeit gegründet sind, und die Zahl bedeutender Klavier- und Orgelspieler, die im Laufe ihrer künstlerischen Tätigkeit den Weg zum Chor und Orchester gingen, ist beachtlich gewachsen.

Wenn die Zeichen der Zeit nicht trügen, werden die Tasteninstrumente allmählich wieder in den Raum zurückgleiten, dem sie entstammen und der ihnen gemäß ist. Das bedeutet für das Hammerklavier im wesentlichen ein Zurück in die Hausmusik, aber nicht im Sinne der früheren beherrschenden Stellung, die schon rein äußerlich sich in einer im Zimmer schwer erträglichen Tonstärke äußert, sondern im stillen Dienst in der Bereitschaft zum gemeinsamen Musizieren mit allerlei Instrumenten und Gesang, das die solistische Äußerung nicht ausschließt. Über die damit verbundene klangliche Regeneration wurde schon oben gesprochen. Für die Orgelkunst, die zäh um ihr Daseinsrecht kämpft, wird sich ein eindeutig formulierter Auftrag notwendig erweisen, wenn sie ihre bisherige Höhe behalten soll. So wie Staat und Gemeinden die Sorgen um die Erhaltung von Theater und Konzert für die Gesamtheit der Bürger tragen, werden sie nicht umhin können, in dem Maße, wie sie sich zunehmend der Orgel als eines Feierinstrumentes bedienen, auch die gesamte Orgelkunst in den Bereich ihrer kulturellen Betreuung einzubeziehen. Das Kernproblem der Tasteninstrumente, die Gefahr der Loslösung der sich mit ihnen Beschäftigenden vom gemeinsamen Musizieren, ist

aber heute genau so gut lösbar wie vor 200 Jahren, und allzuviel kulturelle Werte, die unsere Gegenwart noch nicht entbehren kann, hängen von dieser Lösung ab. Sie muß daher von allen Seiten angestrebt werden, wo deutsche Künstler in die Lage geraten, sich mit diesen Problemen auseinandersetzen zu müssen. Nur dort, wo das Arbeiten in der Stille, das ja jedes Instrument verlangt, in einen größeren Rahmen eingeordnet werden kann, vermögen die Tasteninstrumente ihr Lebensrecht zu bewahren und neuen Zielsetzungen entgegenzugehen. Wolfgang Auler

## ZU UNSEREM BACH-BILD

Herr Prof. F. Volbach hat das Bild von einem Mainzer Antiquar erworben. Die Geschichte des Gemäldes weist nach Thüringen. Der Querfurter Musiker A. F. Beyer brachte es im Anfang des vorigen Jahrhunderts aus der musikalischen Herzlandschaft Deutschlands an den Main. Hier verweht die Spur. Auch der Maler ist nicht zu ermitteln. — Der Lexikograph E. L. Gerber berichtet von einem Bach-Bild, das der Bach-Schüler J. Ch. Kittel nach seinem Tode der Erfurter Predigerkirche vermachte. Dort hing es manches Jahr an der Orgel und ist wohl in den Napoleonischen Wirren, die jene Kirche zum Lazarett machten, verschwunden.

Beide Werke hat man miteinander in Verbindung gebracht und das Volbachsche Antiquar-Bild dem Kittelschen Bach-Bild gleichgesetzt. Darüber ist in Rede und Gegenrede ein eigenes Schrifttum entstanden. Die meisten Forscher nehmen heute unser Bild für J. S. Bach in Anspruch. Die Vergleiche der Tübinger Anatomen His und Froriep mit dem Leipziger Bach-Schädel und die Gegenüberstellungen mit den gesicherten Bach-Bildern stützen diesen Gedanken. Die Übereinstimmung trifft die kennzeichnenden Einzelheiten des ausgeprägten Kopfes: stolze, bewußte Haltung, volles Gesicht von derb-gesunder Farbe, kleine Augenhöhlen, halbdeckende Lider, trotzdem lebhaftes blaues Auge, geschweifte, blonde Brauen, kräftige Nase mit herabgezogener Spitze, geringe Linksabweichung des knöchernen Nasenrückens, vorgeschobenes, faltiges Kinn. Die Stirn ist, nach dem Schädelvergleich, ein wenig idealisiert, wie es etwa auch mit zeitgenössischen Händelbildnissen geschah. Der Dargestellte mag 60 Jahre alt sein.

Unser Bild ist geeignet, der landläufigen Auffassung von der behäbigen Gutmütigkeit und verzichtenden Gottergebenheit des bürgerlichen Stadtkantors entgegenzutreten. Ihm glaubt man die ausgreifende Flucht aus bescheidener Tagesfron und selbstmächtige Urlaubsüberschreitung, die straffe Energie arbeitsamer Selbst- und Weiterbildung, die kühne, „confundierende" Gemeindebegleitung und den temperamentvollen, sich gelegentlich vergessenden Chorleiter, die aufweitende Köthener Weltlichkeit und die tägliche Treue beruflicher Kleinarbeit, die tiefsinnige Kenntnis pietistischer Seelengeheimnisse und die unnachgiebige Hartnäckigkeit steter Überzeugungskämpfe, die dauernde Forderung nach einer arbeitsfähigen „regulierten Kirchenmusik" und nach gemäßer Eigenbestallung, die handwerkliche Genauigkeit kleiner Unterrichtsarbeiten und den weltumspannenden Atem seiner mächtigen Großwerke. Eh.

# Musik und Technik

## EINFÜHRUNG IN DIE AKUSTIK

### 3. Klangfarbe[1]

Die Klangfarbenempfindung ist von der Form der Schallschwingung abhängig, um also Klanganalysen vornehmen zu können, muß diese Form untersucht werden. Ein unmittelbares Betrachten der Kurvenbilder von Musik- und Sprachklängen läßt schon gewisse Schlüsse zu und bestimmte Beziehungen zwischen Klangfarbenempfindung und Schwingungsform erkennen. Für ein tieferes Eindringen in die Klangfarbenprobleme genügt aber das einfache Beobachten der Kurve nicht mehr, denn die Schwingungsformen der Klänge sind sehr kompliziert und lassen sich nur schwer klassifizieren. Man ist deshalb heute allgemein dazu übergegangen, die Klangkurve zu zerlegen. Hierbei macht man sich einen mathematischen Satz zunutze, der besagt, daß jede beliebige Schwingungsform in eine Reihe einfacher (sinusförmiger) Schwingungen von bestimmter Frequenz und Amplitude aufgelöst werden kann. Man kann daher auch sagen, daß eine

[1] Die beiden ersten Teile dieser Beitragsfolge vgl. in den Heften 5, 6 des letzten Jahrganges. Die Hefte sind durch den Verlag nachzubeziehen.

beliebige Schwingung aus einer Anzahl sinusförmiger Schwingungen zusammengesetzt ist, und daß die Klangfarbenempfindung von der Zahl, Frequenz und relativen Amplitude der den Klang bestimmenden Teiltöne (Obertöne, Komponenten) abhängt.

Die Analyse des Kurvenbildes kann rechnerisch, graphisch oder mit mechanischen Apparaten vorgenommen werden. Doch ist dieses Verfahren sehr umständlich und zeitraubend, auch kann damit nur eine beschränkte Zahl von Komponenten erfaßt werden. Man strebte deshalb schon frühzeitig nach Methoden, den Schallvorgang unmittelbar in seine Teiltöne zu zerlegen. Zunächst wurde zur Bestimmung der Obertöne das Ohr benutzt (Helmholtz, Stumpf), das man durch physikalische Hilfsmittel wie Resonatoren, Interferenzröhren und akustische Filter unterstützte. Heute ist man aber ganz auf die elektrischen Methoden der Klanganalyse übergegangen, bei denen das Ohr als Beobachtungs- und Meßorgan vollständig ausscheidet.

Das bekannteste dieser neueren Verfahren ist die Suchtonanalyse. Hier wird dem zu untersuchenden Klange ein sinusförmiger, in seiner Frequenz veränderlicher Ton (Suchton) überlagert. Beim Verändern des Suchtons bildet dieser nacheinander mit dem Grundton und den einzelnen Obertönen des Klanges Kombinationstöne, die durch ein Resonanzglied herausgesiebt und angezeigt werden. Aus der jeweiligen Frequenz des Suchtons und der gemessenen Stärke der Kombinationstöne ergeben sich Frequenzen und Amplituden der Teiltöne. Das Suchtonverfahren erlaubt eine unmittelbare und genaue Aufzeichnung der Komponenten eines Klanges, bedarf aber zu seiner Durchführung einer gewissen Zeit, die umso länger ist, je genauer die Obertöne erfaßt werden sollen. — Eine schnelle Klangzerlegung wird aber dadurch erzielt, daß man den ganzen zu analysierenden Bereich in eine Reihe schmaler Einzelbereiche unterteilt, die gleichzeitig analysiert werden. In der Praxis werden allerdings nicht die einzelnen Teiltonfrequenzen, sondern immer ein ganzer Teiltonbereich erfaßt. Das Verfahren hat aber den Vorteil, augenblicklich mit der Klangentstehung durchgeführt werden zu können. Nach Gesichtspunkten dieser sogenannten Mehrkanalanordnung arbeiten das Tonfrequenzspektrometer und die Oktavsieboszillographie.

Die Ergebnisse der Klangzerlegung werden zweckmäßig graphisch in Form eines Spektrogramms dargestellt, d. h. die gefundenen Teiltöne trägt man in ein Koordinatensystem ein, auf dessen waagrechter Achse die Frequenzen und auf dessen senkrechter die relativen Stärken zu sehen sind. Sind die Teiltöne einzeln klar erkennbar und gegeneinander abzugrenzen, so erhält man ein Linienspektrum (Abb. 1), ist das nicht

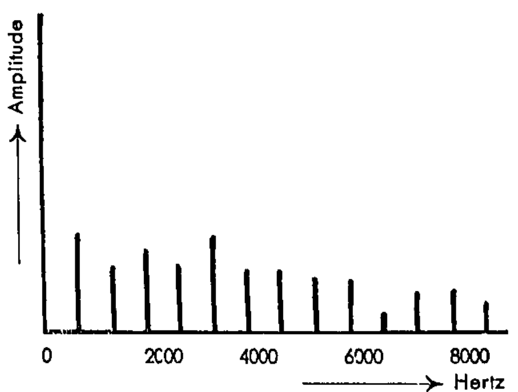


Abb. 1. Spektrum eines Geigenklanges

der Fall, so entsteht ein kontinuierliches Spektrum (Abb. 2).

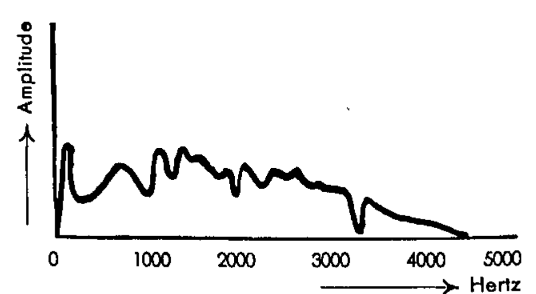


Abb. 2. Spektrum eines Tam-Tam

Bei den Obertönen ist zu unterscheiden zwischen Teiltönen bestimmter Ordnungszahl, die zu dem Grundton in einem festen Verhältnis stehen und ihre Frequenz mit der Frequenz des Grundtons ändern (bewegliche Formanten), und solchen Komponenten, die unabhängig von der Höhe des Grundtons an eine feste Höhenlage gebunden sind (feste Formanten). In Musik- und Sprachklängen besteht der Formant meistens nicht aus einer einzelnen Frequenz, sondern er

umfaßt eine Reihe dicht benachbarter Frequenzen (Formantbereich).
Nun ist ja ein Klang mit allen seinen Eigenarten nicht plötzlich da, sondern er muß sich aufbauen, auch wenn er dazu nur eine sehr kurze Zeit benötigt. Ebenso ist er nicht plötzlich verschwunden, sondern er baut sich ab. Jeder Klang setzt sich also aus dem sogenannten stationären Klanganteil und dem Ein- und Ausschwingvorgang (Ausgleichsvorgang) zusammen, und Untersuchungen haben festgestellt, daß die Klangempfindungen auch weitgehend von den Ausgleichsvorgängen, also von der Art des Auf- und Abbaus ihrer Klangspektren beeinflußt werden.
Periodische Schwingungen ergeben ein Linienspektrum, und zwar liegen die gefundenen Teiltöne harmonisch zum Grundton, d.h. sie stehen zu ihm in einem ganzzahligen Verhältnis. Sie entsprechen der Empfindung eines Klanges. Ein Geräusch wird durch einen unperiodischen Schwingungsvorgang hervorgerufen und ergibt bei der Analyse ein kontinuierliches Spektrum. Rein sinusförmige Schwingungen verursachen einen weichen, unkräftigen Ton, nur in größerer Höhe wird er schärfer. Obertonarme Klänge klingen stumpf und reizlos. Überwiegen tiefere Teiltöne, so ist der Klang weich, treten höhere dazu, so wird er schärfer und brillanter. Bei einem Überwiegen von höheren und höchsten Komponenten erscheint uns der Klang scharf und rauh, bzw. durchdringend. — Unharmonische Komponenten rufen einen metallischen Klang, oftmals schwirrend und geräuschähnlich hervor. — Sind bei den Einschwingvorgängen zuerst die tieferen und dann erst nach und nach die höheren Teiltöne ausgebildet, so wirkt der Toneinsatz weicher als der voll ausgebildete Klang; sind umgekehrt zuerst die höheren Komponenten ausgebildet, so erscheint der Toneinsatz schärfer.

Wilhelm Stauder

## Musikalische Rundschau

### MUSIKARBEIT IN DANZIG UND IHRE AUFGABEN

**Die Aufgaben, welche Danzig heute in kultureller Hinsicht zu lösen hat, sind durch die besondere politische Situation dieser Stadt bedingt. Seit der Diktierung der neuen Grenzen im Osten, welche den Unterlauf der Weichsel an Polen gebracht und aus Danzig mit dem Delta des Stromes einen selbständigen Staat geschaffen hat, sieht sich das Deutschtum dieser Gegenden einer latenten Bedrohung seiner völkischen Existenz ausgesetzt. Die Folge dieser Erkenntnis, welche sich aus der Betrachtung der Geschichte der letzten 20 Jahre eindeutig ergibt, ist die Anspannung aller Kräfte für die Behauptung der bodenständigen Kultur. Gerade hier in Danzig, wo der polnischen Minderheit (etwa 4% der Gesamtbevölkerung) nicht jene brutale machtpolitische Unterstützung einer deutschfeindlichen Staatsführung zuteil werden konnte wie in Westpreußen oder in Posen, hat sich früh neben der unbedingten Notwendigkeit auch die Möglichkeit ergeben, planvoll Kulturpolitik zu treiben.**
Es sind drei Forderungen, welche am Anfang jeder kulturellen Arbeit unter diesen Bedingungen zu stellen sind:

1. die Festigung und sorgfältige Pflege der alten Kulturbeziehungen zum Reich.
2. die deutsche Kultur in ihrer ganzen Größe und Tiefe vor einem fremden Volk würdig zu repräsentieren — sie nach innen lebendig zu gestalten, sie nicht nur zu bewahren, sondern auch zu leben.
3. nach wie vor trotz der neuen politischen Verhältnisse für das Hinterland — d. i. Westpreußen — kultureller Mittelpunkt zu sein.

Auch die Musik in Danzig steht im Dienst dieser Aufgaben. Eine kritische Betrachtung der hier geleisteten Arbeit hat also von den erwähnten Gegebenheiten auszugehen.
Wer die Gestaltung des Konzertprogramms des nun hinter uns liegenden Winters aufmerksam betrachtet, wird zugeben müssen, daß die „Danziger Konzertgemeinde“ — die alleinige Nachfolgerin der alten Konzertagenturen — durchaus verantwortungsbewußt gearbeitet hat. Sie hat es verstanden, Danzig in die Reiserouten unserer großen Künstler in einem Maße einzuschalten, wie man es hier bisher noch nicht kannte. Die Erwähnung der bedeutendsten Namen nur — Kulenkampf, Kempff, Sehse und Diener —, mit denen zugleich die Höhepunkte dieser Saison genannt sind, läßt das deutlich werden.

Neben diesem großen Konzertprogramm steht an führender Stelle die Musica Sacra. Hier vor allem sind es die einheimischen Kräfte gewesen, welche in den Musikkollegien der verschiedenen Kirchen zur Wirksamkeit kamen. Eine reiche Zahl von musikalischen Vespern und Abenden, an denen neben den Alten auch die junge Generation unserer Meister zu hören war, boten immer wieder das erfreuliche Bild wirklich musizierender Gemeinden. Die Bedeutung dieses Zweiges der Musik für die besondere Lage Danzigs, der hier stets reich entfaltet war, ist dadurch eigens betont worden, daß die ostdeutsche Kirchenmusik-Tagung im Oktober 1938 an der Weichselmündung abgehalten wurde.
So rege aber auch die Arbeit in der Kirchenmusik gewesen ist und so lebendig das Bild war, welches sich hier geboten hat, so darf man sich doch nicht darüber hinwegtäuschen, daß diese Musikgattung alleine nicht in der Lage ist, jene Aufgabe zu erfüllen: „Über das Bewahren hinaus die Kultur selbst zu leben." Der Raum, in welchem die Musica Sacra heute steht, ist dafür zu eng begrenzt. Wir können hier nur erkennen, daß lebendige Kräfte auch außerhalb der Konzertsäle vorhanden sind, welche nur auf die Gelegenheit zu einem großen Einsatz warten. Es gehört zu den Aufgaben einer großzügigen Kulturpolitik, den eigenen einheimischen Kräften — den Künstlern sowohl wie den Laien — diese Einsatzmöglichkeiten zu bieten. Abgesehen von der Kirchenmusik aber und einer vorzüglich geleiteten Oper, deren Orchester hin und wieder in Sinfoniekonzerten mitwirkt, bleibt über die einheimischen Kräfte für eine Stadt von der Bedeutung Danzigs auffallend wenig zu sagen. Vor allem ist es das Laienmusizieren im großen Stil, welches Danzig immer noch fehlt. Wer einmal Gelegenheit hatte, in der Ernte auf dem Lande die polnischen Saisonarbeiter zu sehen und dabei zu erfahren, wie dort bei diesen Fremden die Musik noch ein wirkliches Leben im Alltag hat, der wird verstehen, wie wichtig die Musikarbeit außerhalb der Konzerthallen in den Dörfern und Gemeinden auf dem flachen Lande ist. Unbeschadet ihrer Verdienste um die deutsche Musikkultur kann diese Arbeit aber heute nicht mehr von Männergesangvereinen oder Lehrermusikvereinen allein geleistet werden. Die neuen Kräfte, die in der Lage sind, die große und umfassende Aufgabe einer Belebung der Musik in den weitesten Kreisen der Bevölkerung durchzuführen, kommen aus der HJ. und der Arbeitsfront. Versuche wie das offene Volksliedsingen, die bereits mit Erfolg unternommen wurden, sind Wege, die auch weiterhin beschritten werden müssen, um das gesteckte Ziel zu erreichen. Es ist dazu notwendig, daß sich die verantwortlichen Stellen noch stärker als bisher für die Ausweitung dieser Arbeit einsetzen. Sehr wichtig in diesem Zusammenhang ist aber auch die Musikarbeit, welche auf der Hochschule für Lehrerbildung geleistet wird. Hier werden die eigentlichen Erzieher des Volkes für das Laienmusizieren herangebildet. Dem bedeutsamen Anfang, welchen diese Arbeit seiner Zeit nach Eröffnung der Anstalt unter der Leitung von Dr. Kelbetz genommen hat, der sich gerade hier als einer der berufensten Musikerzieher zeigte, stellten sich bedauerlicherweise bald Schwierigkeiten entgegen, die in dem Unverständnis gewisser Kreise für diese Arbeit begründet waren. Allein die Notwendigkeit eines derartigen Einsatzes war auch nach dem Weggang dieses verdienstvollen Musikerziehers so zwingend, daß man den von ihm gewiesenen Weg wieder beschreiten mußte. Für die künftige Gestaltung des Musiklebens in Danzig ist ein immer stärker werdendes Hervortreten dieser Laienelemente von überragender Bedeutung. Die Belebung der Musik, die von ihnen ausgeht, ist letzten Endes auch eine sichere Grundlage und Rechtfertigung für große Konzerte oder andere Musikveranstaltungen von Berufskünstlern.
Es ist daher Aufgabe für die Zukunft, nachdem es nun gelungen ist, Danzig aktiver als bisher in die deutsche Konzertsaison einzuschalten, im Inneren die vorhandenen Kräfte bei ihrer Arbeit zu unterstützen, neue zu wecken und so die ganze Musikarbeit auf die breite Grundlage zu stellen, derer sie bedarf, um in der großen Front den ihr gebührenden Platz auszufüllen.

Helmut Bitzer

## URAUFFUHRUNG EINES ORCHESTERDUETTES VON BEETHOVEN IN WINTERTHUR

Die Anzahl der Musikstücke Beethovens, die noch der Drucklegung harren, geht schon weit ins

dritte Hundert. Darunter sind freilich besonders viele ganz kurze Gelegenheitswerkchen wie Kanons von nur wenigen Takten, Volksliederbearbeitungen, kleine Tänze und dergl. Aber auch einzelne umfangreichere Stücke des Meisters sind noch unveröffentlicht, und manches, was noch kurz nach Beethovens Tode in einer Ur- oder Abschrift vorhanden war — etwa ein frühes ganzes Konzert für Oboe — ist gegenwärtig verschollen.[1]

Zu den größeren ungedruckten Gesangsstücken des Meisters gehören vor allem noch zwei italienische: die kleine vierstimmige Kantate »Un lieto Brindisi« (mit Klavier), ein im Jahre 1814 zum Namenstag des Arztes Dr. Johann Malfatti geschriebenes Werkchen, von dem es nicht ganz sicher ist, ob es Beethoven für Einzelstimmen oder für Chorbesetzung gedacht hat, und das Duett »Nei giorni tuoi felici« (für Sopran und Tenor mit Orchesterbegleitung). Beide Stücke hat Willy Heß vor mehreren Jahren in der Preußischen Staatsbibliothek wieder entdeckt, von der Kantate eine Abschrift mit deutschem Text, vom Duett die fast fertige Urschrift. Während die erste bisher nur einmal in Beethovens Zeiten — eben bei jener Namensfeier — im engeren Kreise wiedergegeben wurde, ist das Orchesterduett erst kürzlich in Winterthur, in einem Symphoniekonzert Ewald Radeckes, eines Enkels von Robert Radecke, erstmals erklungen. Nach einem Skizzenbuch des Meisters, das sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts im Besitze eines Grafen Wielhorsky in St. Petersburg befand, heute jedoch leider verschollen zu sein scheint, muß das Werk unmittelbar vor dem Oratorium „Christus am Ölberge", d. h. Anfang 1803, entstanden sein. Bald darauf entstanden die „Eroica", weitgehende Entwürfe zu einer Oper „Vestas Feuer" nach einem Buche Emanuel Schikaneders und — von Anfang 1804 bis etwa September 1805 — die Oper „Leonore" (erste Fidelio-Fassung). Beim Lesen oder Anhören des Duettes kommt es einem überhaupt so vor, als ob der Meister damit bezweckt habe, eine dramatische Vorstudie zu einer Oper zu machen. Seine Arbeiten im italienischen Gesangsstil, die er seit frühen Wiener Jahren unter Aufsicht Salieris schrieb, laufen ja letztlich überhaupt darauf hinaus, sich Übung auf dem Gebiete des Oratoriums und der Oper zu verschaffen. Er soll diese Studien in der ersten Hälfte 1802 abgeschlossen haben. In der Tat verlegte er sich erst von 1803 ab auch auf Gesangswerke großen Umfangs und Stils.

Die Winterthurer Uraufführung wird, das erscheint mir gewiß, den Konzertsälen ein bisher übersehenes, wirkungsvolles Werk Beethovens sichern. Handelt es sich dabei doch geradezu um den bedeutendsten Wurf, der dem Tondichter auf dem Gebiete der Konzertmusik für Einzelsänger gelungen ist. Die knappe Hälfte der nahezu 200 Takte entfällt auf einen innig beseelten langsamen, der weitere Teil auf einen mit echt Beethovenschen Spannungen und Steigerungen erfüllten Allegro-Satz von hochdramatischer Wucht, der den wertvollsten Nummern aus Leonore-Fidelio nahesteht. Die wundervoll-klingende Orchesterbegleitung hat ganz Beethovensche Züge.

Musikdirektor Radecke setzte sich für das erhabene Werk mit Begeisterung ein und war seinen Einzelsängern, dem ausgezeichneten Sopran Margrit Vaterlaus (Zürich) und dem über eine warm strömende Tenorstimme gebietenden Erwin Tüller (Bern), ein aufmerksamer Begleiter. Für Werk und Wiedergabe dankte die Besucherschaft mit stürmischem Beifall.[2]

Max Unger

## DAS IV. INTERNATIONALE MUSIKFEST BADEN-BADEN

Das Fest wurde eröffnet von Minister Pflaumer in Gegenwart der Herren Dr. Drewes und Dr. Rosen vom Reichspropagandaministerium. In drei Orchester-Konzerten machte uns Generalmusikdirektor Lessing mit fünf Uraufführungen bekannt, die einen vielseitigen Querschnitt durch das junge Schaffen boten. Die Sinfonietta Walter Abendroths beeindruckt durch gediegenes Können und hohe Zielsetzung bei Verzicht auf jede Effekthascherei. Eine ganz andere

[1]) Wer sich über seine noch unveröffentlichte und in der Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel noch fehlende Musik unterrichten will, schlage Willy Heß' Beitrag zum 7. Bande von Sandbergers Neuem Beethoven-Jahrbuch nach.

[2]) Heß wird das Duett im Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig, in kleiner und großer Partitur und Klavierauszug herausgeben; die etwas kürzere Kantate »Un lieto Brindisi« wird demnächst als Beilage der »Revue Internationale de Musique«, Brüssel, erscheinen.

Erscheinung: Kurt Rasch, dessen Concertino sehr prägnante Themen und Motive in raffinierter Instrumentation aufklingen läßt, ohne sinfonischer Entwicklung nachzugehen. Erwin Bischoff meisterte den Klavierpart. Ruhepunkt wurde Hans Osiecks Fantasie, die ein holländisches Seemannslied geschmeidig variiert, vom Komponisten vorteilhaft am Flügel dargeboten. Alle ungarischen Rhythmen vereinte Miklos Rosza in „Capriccio, Pastorale e Danza". Dem abschließenden Tanz sind auch orientalische Stimmungen nicht fremd. Von geradezu antiker Strenge ist Malipieros „Ecuba", Bilder aus der Tragödie des Euripides, die zwischen Schwermut und tragischem Rasen einer zutiefst getroffenen Menschenseele wechseln. Bei aller klassischen Zurückhaltung ist die Instrumentation raffiniert, doch unaufdringlich. Dagegen zeigt Kurt Hessenberg im Concerto grosso D-dur hoffnungsvolle Anlagen in jugendlicher Musizierfreudigkeit.

Auch die deutschen Erstaufführungen förderten beachtliche, zum Teil sehr wertvolle Werke zutage, wie Florent Schmitts »Suite sans esprit de suite«, 5 mit französisch-impressionistischer Farbkunst abgetönte Stimmungsbilder. Ungemein frisch bewährten sich Karl Höllers Passacaglia und Fuge (Thema nach Frescobaldi), die mit Recht als schönster Ausklang des Festes ausgewählt wurden. Norwegische Gebirgseinsamkeit zeichnet Harald Saeverud im „Canto ostinato" op. 9. Eine erfreuliche Bekanntschaft vermittelte uns der Dirigent im allzufrüh verstorbenen Giovanni Salviucci, dessen Introduzione, Passacaglia e Finale tiefsten Eindruck hinterließen. Der begabte Eduardo Fabini aus Uruguay gefällt sich beim „Waldesrauschen" in Tonmalereien. Gekonnt musiziert der Belgier Marcel Poot im »Triptyque symphonique«. Eine ausgezeichnete Geigerin lernten wir in Renée Chemet (Paris) kennen, die mit berückendem Ton die „Ballade" von Jean Clergue spielte. Eine der erfreulichsten Erstaufführungen war Hans Brehmes „Triptychon: Fantasie, Choral und Finale" über ein Händel-Thema, das ganz frei erst im letzten Satz zitiert wird.

Der Aachener Domchor sang alte und neue flämische Chöre in großer Intonationsreinheit, die im Dynamischen fast zu herausgearbeitet anmuten konnte.

Das Quartetto della Camerata Musicale Romana holte dem II. Streichquartett Wolfgang Fortners einen Sieg, der dem bei der Uraufführung beim Biennale nichts nachgab. Die Sopranistin Hedwig Weismann-Schöning sang 7 Lieder von Julius Weismann, die inmitten der Neutöner für noch durchaus wirkenskräftige Spätromantik zeugten und vom Komponisten am Flügel begleitet wurden. Erwin Bischoff-Köln setzte sein pianistisches Können für Helmut Degens „Konzertmusik in zwei Teilen" ein. Gleichen Beifall fand auch das Streich-Trio des Franzosen Jean Rivier. Mit verblüffender Technik spielte Pierre Fournier das Cello-Konzert von B. Martinu. Das Sinfonieorchester bot nach über 50 Proben treffliche Leistungen.

Friedrich Baser

## INTERNATIONALES ORCHESTERMUSIKFEST IN WIESBADEN

Trotz der Absage des „Orchestre National" (Paris) erlaubte die Fülle des Gebotenen einen aufschlußreichen Blick über die Grenze in die Tonwelt zweier Nachbarvölker, deren kultureller Freundschaftswille damit eine schöne Bestätigung erfuhr. Ein niederländisch-deutscher Konzertabend begrüßte den entschlossenen Dirigenten und Komponisten der heutigen Generation: Willem van Otterloo, der in Utrecht eine lebendige, fortschrittsfreudige Musikpflege unterhält, bei der auch zeitgenössische deutsche Komposition verständnisvoll berücksichtigt wird. Otterloos 1932 entstandene „Dritte Suite" ist bezeichnend für die Stilströmungen seiner Heimat. Zwei Elemente ringen in diesem viersätzigen Werk nach Ausgleich. Die flächenhafte, impressionistische Behandlung des Klanges bildet mit dem oft unvermittelt hereinstürmenden motorischen Ablauf virtuoser Partien ein unruhiges Stilgemisch, wobei aber Phantasie und eine ursprüngliche rhythmische Energie die widersprechenden Einheiten in klare Form zu bändigen suchen. Henk Badings, der durch seine Feder als selbstloser Verfechter seiner komponierenden holländischen Kollegen Anerkennung verdient, erschien in seiner „Dritten Sinfonie" weniger überzeugend als in seinem bekannteren Violinkonzert. Hart treffen die Stimmen aufeinander, wobei die kontrapunktischen Linien sich im Auf-

ruhr eines überaus stark besetzten Orchesters mehr bedrängen als ergänzen. Demgegenüber nun fand man sich in der Ouvertüre „Cyrano de Bergerac“ von Johann **Wagenaar** auf dem gesicherten Boden unserer Großmeister, allen voran Richard Wagners. Der jetzt 77jährige ehemalige Direktor des Konservatoriums in Den Haag und Leiter des dortigen Sinfonieorchesters Wagenaar ist durch eine Reihe bedeutender Werke weit über seine Heimat hinaus bekannt geworden. Ein erregender, dramatisch gearteter Tonsatz von gepflegtem Zusammenklang und geschickt abgewandelter Motivik zeigt den überlegenen Könner und Kenner der klassischen Tradition. Otterloo war ein stilkundiger, zuweilen etwas zu ungestüm verfahrender Interpret dieser abwechslungsvollen Vortragsfolge. Ihn löste dann Karl Schuricht am Dirigentenpult ab, um eine vollendet schöne Ehrung des nunmehr 75jährigen Richard Strauß vorzunehmen. Selten hört man die klippenreiche, leidenschaftsvolle „Sinfonia domestica“ so beherrscht, klanglich abgewogen und durchempfunden wie unter dieser Stabführung. Ein bedeutender Ruf ging dem **belgischen** Meisterdirigenten Désiré **Defauw** und seinem „Orchestre national de Belgique“ voraus. Vor drei Jahren gründete er diese Orchestergemeinschaft, aus der schon jetzt ein allen internationalen Anforderungen gewachsener Klangkörper geworden ist. Denn so war die gewählte Vortragsfolge gedacht, daß sie in einer Reihe belgischer und deutscher Kompositionen die stilgemäße Einfühlung und klangliche Wandlungsfähigkeit zeigen konnte. Daß aus dem makellosen Zusammenklang silberne Flöten und schlanke Trompeten aufleuchteten, daß das Schlagzeug mit der rhythmischen Schmiegsamkeit und Brillanz eines romanischen Temperaments bedient wurde, das war nur die eine Seite der unwiderstehlichen Wirkung. César **Francks** „Wilder Jäger“ erklang überaus beweglich und in betörendem Wohllaut; daneben ein weit ausgesponnenes Adagio seines früh verstorbenen Schülers Guillaume **Lekeu**, das als inbrünstige Äußerung eines reichen Herzens seinen Wert hat. Von sprechender Eindringlichkeit waren die solistisch eingreifenden Partien der Bratsche und des Cellos. Schon auf dem Musikfest in Baden-Baden erregte Marcel **Poot** im April begründetes Aufsehen, so auch jetzt mit seiner „heiteren Ouvertüre“. Vielseitig wie die Farbenpalette eines Richard Strauß sprüht seine Instrumentation, überraschend in ihrem geistvollen Umspringen, immer mit leichter Wendung ins beinahe Volkstümliche und kurzweilig durch das Aufblitzen originellen (westischen) Witzes. Daß völkische Verschiedenheit keine Grenze in die Möglichkeit der Einfühlung zueinander zu bedeuten braucht, wurde in der anschließenden Wiedergabe deutscher Musik beglückend empfunden. Denn **Weber**, **Schubert** und Richard **Strauß** spielte man gefühlsmäßig so gelöst, so voller Waldhornseligkeit und echtem Lebensüberschwang, daß es auch einem deutschen Ohr keine Wünsche offen ließ. Stürmischer Beifall belohnte die einzigartigen Leistungen der Gäste, wobei auch der Wille deutlich fühlbar mitschwang, weiterhin enge kulturelle Beziehungen zu unseren Nachbarn zu pflegen.

Gottfried Schweizer

# Das musikalische Schrifttum

## NEUE LIEDERBUCHER

Es sind eben 30 Jahre her, seitdem der „Zupfgeigenhansl“ Hans Breuers seinen Weg ins Volk angetreten hat. Blättert man heute einmal wieder diese Liedsammlung unbefangen durch, so ist man überrascht, feststellen zu müssen, wie viele ihrer Lieder inzwischen als selbstverständliches Liedgut im Volke leben, wie viele der heute überall gesungenen Volkslieder erstmals durch den „Zupfgeigenhansl“ wieder dem Volk bekannt wurden. Man sieht es ihnen nicht an, man weiß es nicht; aber gerade daran tut sich kund, daß ein Buch wohl selten seine sich selbst gesetzte politische Aufgabe so gründlich erfüllt hat wie dieses: „Liebe zum Volk und Ehrfurcht vor seinen unvergänglichen Werken“ zu wecken (Vorwort). In Heidelberg, das seit Lemlin, Brant und Othmayr, seit Brentano, Arnim und Görres, seit Thibaut, Baumstark und Zuccalmaglio, seit Weber, Schumann und Eichendorff stets eine besondere Stätte des Liedes war, haben Breuer und seine Freunde ihre Sammlung zusammengetragen aus Büchern und Handschriften der Bibliotheken, aus dem Munde alter und junger Sänger im Land umher. Was in den Schenken

der romantischen Stadt, an den Lagerfeuern des Odenwaldes erstmals wieder erklang, wurde gegen „Singsang und Musispiel" gestellt; was „Jahrhundert um Jahrhundert im Volke fortgelebt" hatte, sollte auch weiterhin seine „unverwüstliche Lebenskraft beweisen". Der „Zupf" hat bis heute mit insgesamt etwa 200 Auflagen dazu geholfen.

Es ist auffallend, daß eine Zeit, der ähnliche Erinnerungsanlässe nicht gleichgültig sind, diesen Gedenktag fast unberücksichtigt gelassen hat: sie steht noch mitten in Not und Glück erneuernder Liedarbeit, sie ist noch allzusehr mit sich selbst beschäftigt, um eine gelassene Rückschau zu halten. Aber gerade darum könnte eine geschichtliche Besinnung der gegenwärtigen Arbeit Kraft und Klärung geben.

Der „Zupfgeigenhansl" hat zahlreiche Erben. Man darf sagen, daß darunter — neben manchen Erbschleichern — eine Großzahl rechtmäßiger Erben sich befinden. Die Front der Liedarbeit nimmt eine mächtige Breite ein: von der wissenschaftlichen Aufnahme und Ausgabe altvolklicher Reste bis zum Schaffen und Singen des politischen Kampfliedes.

Wurde der Gedenktag des „Zupfgeigenhansl" zumeist übergangen, so ist man doch einem andern Jubiläum aus der Geschichte der Volksliedforschung würdig nachgekommen: vor nun 100 Jahren begannen „**Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen**" von **Ludwig Erk** zu erscheinen; damit nahm die eigentlich musikalische Volksliedsammlung und -forschung ihren Anfang. Diese Sammlung ist in einer zweibändigen Ausgabe soeben neu herausgekommen, um „ein kostbares, seltenes Volksliedwerk der Vergangenheit zu entreißen" (Voggenreiter Verlag, hg. v. J. Koepp). Die Neuausgabe des unentbehrlichen Nachschlagewerkes bleibt umso verdienstlicher, als die 13 Lieferungshefte der alten Ausgabe kaum noch erreichbar und benutzbar waren. Erk hat hier das Volkslied „wie es noch gegenwärtig im Munde des Volkes lebt" gesammelt. Er wollte mit dieser Ausgabe, die gleichwohl praktischen Singzwecken dienen sollte und soll, den „Mitlebenden und Nachkommen ein edles Nationalgut ... mit aller Sorgfalt und Treue überliefern". Ein Begleitwort des Neuherausgebers, das einige Briefe Erks an seinen Schwager und Mitsammler Glock bringt, und ein neu hinzugefügtes „Gesamtverzeichnis der Liedanfänge" erhöht die Benutzbarkeit der Bände. — In den „**Liedern unseres Volkes**" (Bärenreiter-Verlag, hg. von H. P. Gericke, H. Moser, A. Quellmalz) haben in ähnlicher Weise Volksliedforscher der Singpraxis ein Werk zugeleitet. Dabei setzten sie sich zum Ziel, „aus dem Liederschatz unseres über die ganze Welt verbreiteten Volkes das zusammenzutragen, was unseres Erachtens so wertvoll oder mit der Geschichte unseres Volkes so stark verknüpft ist, daß es für die Gegenwart und Zukunft verpflichtendes Erbe bleibt." Es sind hier also bewußt „alle Stämme, vor allem auch die Gebiete jenseits der Grenzen" berücksichtigt worden. Gerade in unsern Tagen wird man eine solche Arbeit lebhaft begrüßen. Der Anteil des Wissenschaftlers bewährt sich in der dogmenfreien, überlegenen Auswahl und Handhabung des Stoffes, in regelmäßigen, knappen geschichtlichen und volkskundlichen Hinweisen. Auch der eingeweihte Volksliedfreund wird manche wertvolle neue Lieder und Aufschlüsse gewinnen; vor allem aus deutschen Grenzgebieten. Das Lied der Gegenwart wurde mit eigener Griffsicherheit berücksichtigt, wobei man jedoch den verpflichtend-wuchtigen Werkspruch Knorrs nicht in ein „Singrädlein zu drei Stimmen" gesellig auflösen sollte. Eine Einführung in die „Geschichte der Volksliedsammlung und -forschung", ein „Geleitwort" von Maria Kahle, häufige Anleitung zu einer zweiten improvisatorischen Stimme, ein „Inhaltsverzeichnis nach Landschaften geordnet" bereichern den handlichen Band.

Zahlreiche Liedausgaben treten hinzu, die jeweils einem Teilabschnitt des großen Liedgebietes dienen, so dürfen sie einen kürzeren Hinweis erfahren. Unter den Sammlungen **landschaftlicher** Lieder haben sich die „**Steirerlieder**, 42 echte Volkslieder und Jodler aus der grünen Mark" besonders bewährt (Voggenreiter Verlag, hg. v. F. Kelbetz u. O. Lawatsch). Es sind Gesänge, wie sie heute durchweg „an des deutschen Reiches Grenzzaun" erklingen. Ihre herb-derbe Schönheit gab zu manchem Nachdruck Anlaß. — Das „**Alemannische Liederbuch**" (Verlag C. Troemers Universitätsbuchhandlung E. Albert A.-G., Freiburg i. Br., hg. v. R. Keller, i. Verb. mit O. v. Greyerz, Bern, J. Müller-

Blattau, Freiburg i. Br., H. Simon, Colmar i. E.), stellt sich die besondere Aufgabe, schwäbische, oberbadische, elsässische und schweizerische Volkslieder in einer guten Auswahl zusammenzufassen, um so von der Stammeseinheit eines durch staatliche Grenzziehung gespaltenen Volkstums Zeugnis zu geben. Der Schweizer Mitherausgeber bestätigt in seinem „Vorwort" den Grundgedanken: „Heute, wo politische Wandlungen im Gefolge des Weltkrieges die nationale Empfindlichkeit gereizt und verschärft haben, ist es ein Segen, wenn das unpolitische Volkslied uns wieder im Menschlich-Gemeinsamen verbindet". Der Band ist durch Quellenvermerke gesichert, von (reichlich) bunten Bildern belebt und mit einem echten Schwarzwälder Trachtenstoff eingebunden. — „**Lieder der Deutschen jenseits der Grenzen**" berücksichtigen die verschiedensten Volksgruppen auf knappstem Raum (Kallmeyer Verlag, hg. v. R. **Leyk** u. G. **Waldmann**). Das Heft ist der Breitenarbeit willkommen. — Die „**Volkslieder aus der bayrischen Ostmark**" (Bärenreiter-Verlag, mit Unterstützung d. deutschen Akademie u. d. deutschen Volksliedarchivs hg. v. Ch. **Nützel**, H. 34 d. „Landschaftlichen Volkslieder") bringen Lieder, die im Bayernland etwa in den letzten 20 Jahren vom Herausgeber aufgezeichnet wurden. Zwischen solche Weisen, die wir in andern Gauen gleichfalls antreffen, sind die heimischen versteckt. Ein Aufzeichnungsbericht dient den Nachprüfungen. Ähnlich scheint die Zahl der „**Oberschlesischen Volkslieder**" (Bärenreiter-Verlag, aus d. Beständen d. Oberschlesischen Volksliedarchivs hg. v. deutschen Volksliedarchiv, Heft 33 d. „Landschaftlichen Volkslieder") zusammengestellt zu sein. Leider vermißt man hier jeden aufschließenden Beibericht.

Als Liederbuch **ständischer Zuordnung** haben die „Lieder deutscher Waldarbeiter" (Bärenreiter- u. H. Neumann-Verlag, hg. v. W. **Haß**) eine eigene Prägung. Die mit viel Liebe angelegte Sammlung enthält Lieder der „Holzhauer, Köhler, Holzfuhrleute, Kulturmädel, Beerensucher" aus allen Waldgebieten des großdeutschen Reiches, wobei die sing- und waldreiche Ostmark die schönsten Beispiele beisteuert. Das geschmackvoll aufgemachte Heft will der Kulturpflege unter den Waldarbeitern dienen und fördert durch seine umsichtigen Anmerkungen gleichzeitig die Einsicht in das Leben des Volksliedes.

Aus den Sammlungen **gattungseigener** Lieder hat das Soldatenliederbuch „**Soldaten Kameraden**, Liederbuch für Wehrmacht und Volk" in Kürze schon die zweite Auflage erzielt (Hanseatische Verlagsanstalt, hg. v. G. **Pallmann** u. E. L. v. **Knorr**). Das Buch will „das deutsche Soldatenlied als gewichtigen Faktor der wehrgeistigen Erziehung wieder in seine angestammten Rechte als das eigentliche Lied der jungen Mannschaft einsetzen". Es durchmißt den weiten Raum vom frühen Landsknechtsgesang bis zum neuen Spruchkanon. Naturgemäß überwiegen Lieder des großen Krieges. Die sorgfältigen Ursprungsnachweise sind in diesem soldatisch schlicht ausgestatteten Heft besonders willkommen. — Die schmale Auswahl „**Auf großer Fahrt**, Lieder für die KdF.-Reisen zu Wasser und zu Lande" hat sich für das Gemeinschaftssingen der Fahrten als unentbehrlich erwiesen (Hanseatische Verlagsanstalt, im Auftrag der Ämter „Reisen, Wandern, Urlaub" und „Feierabend" hg. v. G. **Nowottny**). Aus Seefahrerliedern, Wander- und Soldatenliedern, Liedern der Geselligkeit und des Vaterlandes sind mit untrüglicher Erfahrung die zügigsten und durchschlagendsten Beispiele ausgewählt worden. — Ein Heft mit „**Ernteliedern**" stellt sich in den Dienst der Singarbeit auf dem Lande (Kallmeyer Verlag, hg. v. R. **Eichenauer** u. W. **Stumme**). „Für Dorfgemeinschaftsabende, Heimabende und Singstunden soll hier Liedgut zur Verfügung gestellt sein". In ihren Hauptabschnitten enthält diese Zusammenstellung Worte und Weisen der Gegenwart. Man wird das Heft vor allem als Erweiterung des landschaftlichen Liedbestandes zusätzlich benutzen. — Vielseitig ist die neue Auswahl der „**Kinderlieder im Tages- und Jahreslauf**" (Teubner Verlag, im Auftrag d. Pestalozzi-Fröbel-Hauses hg. v. H. A. **Fehlbehr**). Die umsichtige Stoffgliederung, die der Arbeit im Kinderhort dient, bleibt in der Trennung nach Altersstufen nicht ohne Gefahr. Da das Buch eine ergänzende Benutzung von Liederblättern einrechnet, kann es seinen eigentlichen Kernbereich um so reicher ausfüllen.

Von den neuen Liedsammlungen **politischer** Gliederungen ist das Liederbuch der HJ., „Un-

ser Liederbuch", am umfangreichsten (Eher Verlag, im Auftrag d. Reichsjugendführung hg. v. W. Stumme). Es stellt ein rechtes Jungenliederbuch dar und bringt neben dem politischen Lied der Gegenwart, an dem die HJ. einen hervorragenden Anteil hat, vor allem eine Fülle von Soldatenliedern, die allein in sechs geschichtliche Zeitabschnitte gegliedert sind. Das darüber hinausreichende Liedgut ist mit realem Sinn für die Möglichkeiten des Mannschaftssingens besonders dem Bereich des „neueren Volksliedes" entnommen. Dabei dient der „Zupfgeigenhansl" vielfach als Quelle und offenbar bewußter Ausgangspunkt. Gelegentliche zwei- und dreistimmige Sätze für gleiche Stimmen und ein genau durchgeführtes Verzeichnis entsprechender Instrumentalbearbeitungen machen das in blaßblaues Leinen eingebundene und mit kräftigen Holzschnitten versehene Buch auch für die Fest- und Feiergestaltung einsatzfähig. — Zu der ersten Auflage des BDM.-Liederbuches ist ein „Nachtrag" erschienen, den die zweite Auflage schon enthält (Kallmeyer Verlag, i. Auftrag d. Reichsjugendführung hg. v. M. Reiners). Er umfaßt an anderer Stelle inzwischen neu herausgekommene Gesänge. — Die „Lieder der Arbeitsmaiden" (Voggenreiter Verlag, i. Auftrag der Reichsleitung des Reichsarbeitsdienstes hg. v. H. Schneider u. E. Steinbach) stützen sich naturgemäß vornehmlich auf das neue Arbeits- und Gemeinschaftslied, von dem es selbständige Beiträge zu bringen vermag. Darüber hinaus zehrt die Sammlung von dem Liedbestand, der im letzten Zweijahrzehnt wieder verlebendigt werden konnte. Hier vermag die Auswahl einen überraschend eigenen weiblichen Ton zu treffen. Der geschmackvolle, mit Holzschnitten gezierte Band stellt ein Geleitwort des Reichsarbeitsführers und eine Singanweisung der Herausgeber voraus.

Jüngst haben einige Schöpfer des politischen Liedes eigene Ausgaben ihrer Lieder veranstaltet. Diese Rufe, Sprüche und Gesänge sind gewiß nicht dazu da, gesammelt zu werden, sondern selbst werbend zu sammeln (Spitta). Jedoch können die Hefte ihre eigene Aufgabe erfüllen; nicht, um als Grundlage der musikalischen Mannschaftsarbeit zu dienen, sondern um dem einzelnen einen persönlichen Umgang mit einem Dichter und Komponisten zu ermöglichen, der ihm besonders wert geworden ist. So sind manche dieser Ausgaben von den Verlagen in bibliophiler Liebhaberart ausgestattet worden. Der Herausgeber hat hier zugleich die willkommene Möglichkeit, eine zuverlässige Vorlage und Lesart seiner Werke zu schaffen. Die einzelnen Persönlichkeiten gewinnen dabei eigene Ausprägung: H. Spitta, „Deutschland" (Kallmeyer Verlag), H. Baumann, „Der helle Tag" (Voggenreiter Verlag), H. Napiersky, „Die Stunden kreisen" (Kallmeyer Verlag), R. Heyden, „Wir tragen und bauen das Reich" (Kallmeyer Verlag), H. Menzel, „Wenn wir unter Fahnen stehen" (Kallmeyer Verlag). — Als Spätling fügt sich „Der kleine Rosengarten" von H. Löns, der immer noch Liebhaber findet, in zweistimmigen Sätzen von F. Jöde an (Diederichs Verlag). Die Sätze sind vor allem für das Blockflötenspiel eingerichtet, lassen aber auch jede andere Besetzung zu.

Auch im Bereich des Volksliedes standen Wissenschaft und Praxis häufig als feindliche Brüder einander gegenüber. Kopf und Herz, Wissen und Tun entschieden oft gegenteilig und waren sich wechselseitig im Wege. Die vorliegenden Neuausgaben zeigen jedoch bei aller Verschiedenartigkeit, daß beide Gebiete zusammen zu wachsen beginnen: der Forscher fürchtet nicht mehr die idealistische Blindheit des Sängers und seiner vorgreifenden Chöre; der Sänger weicht nicht mehr der sachlichen Feststellung des Forschers und seiner still-sammelnden Archive aus. Beide treffen und durchdringen sich in der gleichen Aufgabe: dem Volke einen Teil seines besten Erbes zu erschließen, der Liedform eine wesensgemäße Lebensform zu bereiten.

## NEUE CHORBUCHER

Das Chorschaffen der Gegenwart gründet sich auf das gemeinsam gesungene Lied. Hier gewinnt es neben der handwerklichen Grundlage seine Haltung und seinen Rückhalt. Eine solche „Brücke vom neuerwachten Liedsingen zum mehrstimmigen Chorgesang" baut in leichten Kanons und Liedbearbeitungen die Sammlung „Kein schöner Land" (Kallmeyer Verlag, hg. v. R. Heyden). Die Sätze, die in der Liedarbeit selbst entstanden sind, stammen ausschließlich vom Herausgeber. — Einen ähnlichen Über-

gang kann das „Gesellige Chorbuch" schaffen (Bärenreiter-Verlag, i. Auftrag des Arbeitskreises für Hausmusik u. d. Reichsverbandes der gem. Chöre hg. v. R. Baum). Es wandelt vor allem die bisher in diesem Verlag erschienenen Lieder in oft improvisatorisch andeutenden Tonsätzen von W. Hensel, F. Dietrich, H. Distler, K. Marx, Ch. Lahusen u. a. vielseitig ab und wird ein „musikalischer Spiegel des Lebens und ein treuer Diener chorischer Geselligkeit sein" können. — Das „Singebuch für Frauenchor" wendet sich auf dem geschichtlich jüngsten Gebiet des chorischen Singens gegen die vielfach unechte Literatur und tritt für eine Verbindung der Jugendsingscharen zu den Chorgemeinschaften ein (Kallmeyer Verlag, i. Auftrag d. Kulturamtes der Reichsjugendführung u. d. Reichsverbandes der gem. Chöre hg. von G. Waldmann). Die Texte sind dem Leben der Frau verbunden und wurden ausschließlich von Komponisten der Gegenwart ausgesetzt, die Möglichkeiten und Stimmklang der Frauenstimme berücksichtigen: W. Rein, E. L. v. Knorr, H. Lang, A. Knab, P. Höffer, G. Maasz, C. Bresgen u. a. — Die Sammlung „Wir tragen die Wende" gibt ein Gegenstück für den Männerchor (Tonger Verlag, hg. v. H. P. Gericke und W. Rein). Die Tonsetzer A. Knab, E. L. v. Knorr, W. Sendt, B. Stürmer u. a. haben vor allem Werke auslandsdeutscher Dichter als Vorwurf gewählt und wollen „die Bedeutung des Männergesanges auch für unsere Zeit im Deutschtum der ganzen Welt erneut beweisen". — Das „Singebuch für gemischten Chor" legt Wert darauf, „eine Sammlung von Chorsätzen zu veröffentlichen, die auch von Chören in der Mittelstadt und von Landchören gut bewältigt werden können" (Kistner u. Siegel Verlag, i. Auftrag d. Reichsverbandes d. gem. Chöre hg. v. W. Lott). Die leichten, gelegentlich durch Instrumente bereicherten Sätze stammen von H. Grabner, H. Simon, H. Lemacher, F. Büchtger, W. Rein, H. Lang u. a. — Verheißungsvoll ist der großangelegte Plan zum „Jungen Chor", dessen zweites Heft soeben erscheint (Kallmeyer Verlag, i. Verb. mit der Reichsjugendführung und der NSG. Kraft durch Freude hg. v. H. Kohlheim). Der erste Band folgt in fünf Abteilungen dem Jahresring der politischen Feiern; der zweite Band will geselliges Chorgut besonders für Dorf- und Kameradschaftsabende vereinigen. Verschiedenste Besetzungsmöglichkeiten werden von einem erfreulich weit gespannten Kreis von Mitarbeitern berücksichtigt, die in ihrer Chorauffassung allerdings nicht immer zusammengehen. Zu den schon in den bisherigen Chorsammlungen genannten Musikern treten hier: H. Erdlen, K. Schäfer, W. Fortner, H. Sachse, E. Doering, W. Mahler, H. Hermann u. a.

So verschiedenartig Ausgang und Aufgabe der einzelnen Chorbücher und ihrer Mitarbeiter auch sind, so haben sich hier doch einheitliche Grundzüge ausgeprägt: sorgsame Textwahl, Ausgang vom gemeinsamen Liedgesang, Berücksichtigung der menschlichen Stimme und ihrer eigenen Möglichkeiten, Ernstnehmen auch kleiner geringstimmiger Formen, strenge, bewegungsmäßige Durchbildung des Satzes und Verzicht auf bloße Klangwirkung, nachträgliches Hinzuziehen selbständig geführter Instrumentalstimmen. Dabei wird der Chor begriffen als Träger eines überpersönlichen Gedankens, den er beim ernsten oder heiteren Fest der Gemeinschaft zu verwirklichen hat. Ein ausgeprägter Kreis von Chorkomponisten tritt hervor, der sich an die Spitze der jungen Chorbewegung stellt. In ihm beginnen sich der Dirigent eines Chorvereins und der Leiter einer Singschar in gleicher Stilhaltung von verschiedenen Ausgangspunkten aus zu nähern. Bedauerlich bleibt, daß manche Musiker, die an der Ausbildung dieses neuen Chorstiles führend beteiligt waren, gelegentlich wieder vor alten Bildern opfern, die sie und ihre Sänger „längst vergessen geglaubt".

Wilhelm Ehmann

# Zeitschriftenschau

## VOLKSLIED UND MUSIKERZIEHUNG

Die Geschichte des viel gesungenen Kampfliedes „Es pfeift von allen Dächern" vermittelt Erich Lauer (Musik in Jugend und Volk 2, S. 21—24). Der bisher unbekannte Schöpfer der Melodie ist der Wiener Parteigenosse Fritz Mahrer, der im Trio seines „Frontkämpfermarsches" die Weise zum erstenmal aufklingen läßt.

„Das Lied der jungen Generation" von Jos. Heer (Völkische Musikerziehung 5, S. 53—61)

betrachtet das neuere Liedgut der Hitler-Jugend. Melodiebildung, Tonalität und Form bilden den Gegenstand der Untersuchung des Vf. Der erste Kreis nationaler Lieder umschließt die Gruppen: Revolutionslied — Kampflied — Feierlied — Choral.

Der Aufsatz „Die Musikschulen für Jugend und Volk" (Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung 6, H. 7) von Dr. Miederer, Oberregierungsrat im Reichserziehungsministerium, gibt eingehendere Ausführungen zu dem wichtigen Erlaß des Reichserziehungsministers vom 10. 2. Die darin genannten zwei Einrichtungen: die städtische Jugendmusikschule und die Musikschule des Deutschen Volksbildungswerks werden in ihrer weitgehenden Bedeutung umrissen.

„Das älteste böhmische Musiklehrbuch", des Wenceslaus Philomathis „Vier Bücher über die Musik" (1513), wird von Georg Schünemann in der Zeitschrift „Der Musikerzieher" (35, S. 154—56) beschrieben. Neben der Musiklehre enthält die Schrift praktische Hinweise und Vorschläge für Chordirigenten.

## JOHANN SEBASTIAN BACH

Gelegentlich einer Aufführung der Matthäuspassion sprach der Brüsseler Gelehrte Ernest Closson über die Wandlungen des Urteils über Persönlichkeit und Werk J. S. Bachs. Der Vortrag ist in der Zeitschrift »Musique et liturgie« (22, S. 12—24) niedergelegt.

Aus zahlreichen zeitgenössischen Berichten der „Spenerschen" und „Vossischen Zeitung" formt B. Lenth in seinem Beitrag »Bach and the English oculist« (Music & Letters 19, H. 2) ein scharf umrissenes Bild des Wunderdoktors John Taylor, dessen unglückliche Augenoperation an J. S. Bach den frühen Tod des Komponisten verursacht haben soll. Die fleißige und sorgfältige Studie verwertet bisher unbeachtetes Material.

## DIE OPER

Die geschichtliche Untersuchung »Parsifal in Romanic lands« (The Musical Quarterly 25, H. 1) von A. Salazar ergibt die mögliche Übereinstimmung einiger Personen der Parsifaldichtung mit Personen und Ereignissen, die den europäischen Versionen der Dichtung zeitlich nahe stehen. Parsifal ist hiernach der Sohn Roger Taillefers aus der Familie der Trencavels von Carcassonne und der Adelaide von Beziers, späterer Gemahlin Alfonso's II. von Aragonien. Sein historischer Name ist Raymond Roger Trencavel-Perceval.

In die Frühzeit der italienischen Oper führt der Beitrag »Operisti-librettisti dei secoli XVII e XVIII« (Rivista Musicale Italiana 43, S. 1—16) von F. Vatielli. 2 Komponisten Stefano Landi und Loreto Vittori erfahren eine ausführliche Behandlung.

## MUSIKSOZIOLOGIE UND KUNSTANSCHAUUNG

Die überindividuellen Bindungen und zwischenmenschlichen Beziehungen werden für die landeskundliche Musikforschung des Rheinlands in ihren gestaltgebenden Wirkungen von Willi Kahl „Soziologisches zur rheinischen Musikgeschichte" (Zeitschrift für Musik 106, S. 246—52) untersucht. Der Aufsatz, dem ein Vortrag des Vf. auf den Reichsmusiktagen Düsseldorf 1938 zugrunde liegt, ist durch seine bibliographischen Hinweise wertvoll.

Einen Vergleich zwischen Musik und Malerei in ihren Wechselbeziehungen und ähnlich gerichteten Tendenzen bringt der Beitrag »Twentieth-Century Painting: the approach through music« (Music and Letters 20, H. 2) von A. H. Ashworth.

## BIOGRAPHISCHES

Aus Anlaß der 90. Wiederkehr des Geburtstages Hermann Kretzschmars widmet ihm Th. Schrems in der „Musikpflege" (9, S. 13—17) eine eingehende Würdigung. Der Beitrag hebt vor allem den Musikpädagogen Kretzschmar hervor, dessen Weckrufe und Lehren unsere gegenwärtige Musikerziehung besonders angehen.

Mit dem Erfinder des Metronoms und seinen Lebensumständen beschäftigt sich Paul Landormy im „Menestrel" (100, S. 285/6, 293/4) ausführlicher. Der bedeutende Nutzen des metronomischen Apparates wird hauptsächlich in der sicheren Bezeichnung des Tempos gesehen.

## BIBLIOTHEKEN

Der Artikel »Two Libraries of Paris« (The Musical Quarterly 25, S. 34-47) von J.-G. Prod'homme gibt einen Überblick über die autographen Bestände der Bibliothek des Konserva-

toriums und der Pariser Oper. Erstere enthält eine Reihe von wichtigen Bach-, Beethoven-, Mozart-, Schubert- (nicht weniger als 450 Seiten) und Schumann-Autographen.

Georg Karstädt

## Neue Werbeblätter deutscher Musikverlage

**Bärenreiter-Verlag, Kassel**

1. **Gemischte Chöre** in billigen Einzelausgaben. Volkslieder und Lieder der Feier. Neue Kompositionen von Ameln, Distler, Lahusen, Marx, G. Schwarz u. a. 4 S.
2. **Männerchöre** in bill. Einzelausg. 2 S.
3. **Frauenchöre** in bill. Einzelausg. 2 S.

**Breitkopf & Härtel, Leipzig**

1. **Das Programm.** Handbuch zur Programmgestaltung und Werbejahrbuch des Musikverlages. 2. Jg. 1939; 74 S.
2. **Orchester-Musik.** Vollständiges Verzeichnis der Orchesterwerke des Verlages. 82 S.

**Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel**

1. **Blockflöten-Musik.** Verzeichnis der gesamten Blockflöten-Musik des Verlages. 8 S.
2. **Instrumental-Spielbuch.** Alte Originalsätze feierlichen Charakters, Festmusiken und deutsche Tänze. 2 S.

**Kistner & Siegel, Leipzig**

1. **Organum.** Ältere Meisterwerke zum praktischen Gebrauch herausgegeben von Max Seiffert. 30 S.
2. **Sonderdrucke** aus „Musikpflege“
   a) Fr. Büchtger, von H. Hoffmann; b) Das Chorschaffen v. K. Marx v. H.-G. Scholz.
3. **Platzmusik.** Originalwerke f. Blasorchester.

**R. & W. Lienau, Berlin-Lichterfelde**

1. **Schulen** für die verschiedenen Instrumente (auch zum Selbstunterricht). 6 S.
2. **Georg Schumann,** Zwei neue Werke: Vita Somnium op. 78 A, Elegie op. 78 B.

**Henry Litolff, Braunschweig**

1. **Paul Höffer: 100 Spielstücke** zu deutschen Volksliedern aus 7 Jahrhunderten. 8 S.
2. **Hermann Simon: Unter Kindern zu singen.** 4 S.
3. **Die Musikkameradschaft.** Blasmusik für Feier und Unterhaltung. 4 S.

**C. F. Peters, Leipzig**

J. S. **Bach:** Konzerte für Cembalo u. Streichorchester A-dur u. E-dur. 4 S.

**B. Schott's Söhne, Mainz**

1. **Ratgeber für die Spielzeit 1939/40.** Orchesterwerke / Chorwerke / Bühnenwerke / Opern, Singspiele / Tanzwerke. 24 S.
2. **Die pfiffige Magd.** Komische Oper von Julius Weismann. Ausführl. Programm, Inhalt, Bühnenbilder, Pressestimmen. 4 S.

**P. J. Tonger, Köln**

1. **Sing- und Spielmusik.** Werke für Singstimmen o. Begl.; Werke f. Singst. m. Instr.; Instrumentalmusik; Reihensammlungen.
2. **Tongers Chorverlag.** Männerchor a cappella u. m. Orch.; Chorhefte; gem. Chöre a capp. u. m. Instr.; f. Männerst.; f. gem. u. gl. St.

**Ludwig Voggenreiter, Potsdam**

1. **Singen und Musizieren.** Liedersammlungen; Einzelausgaben; Liederblätter; Instrumentalausgaben; Blasmusiken. 16 S.
2. **Georg Blumensaat, Die Bläserkameradschaft.** Erste Folge: 27 Gebrauchsmusiken für kleine Bläserbesetzung. 8 S.

## Kurzberichte Nachrichten

### Zum diesjährigen Deutschen Brahmsfest,

das in Zusammenarbeit mit der Deutschen Brahmsgesellschaft von der Leitung der Berliner Kunstwochen gegeben wird, ist eine Broschüre „Johannes Brahms — Sein Wesen und seine musikgeschichtliche Bedeutung“ von Walter Abendroth erschienen.

### Zum Zeitmaß der Nationalhymnen

hat der Führer entschieden, daß das Deutschlandlied als Weihelied im Zeitmaß 1/4 = M 80 zu spielen ist, während das Horst-Wessel-Lied als revolutionäres Kampflied schneller gespielt werden kann.

## Eine internationale Orgelfestwoche

findet vom 8.—15. Oktober 1939 in Aachen statt. Sie wird von der Stadt Aachen auf Anregung und mit Unterstützung des Reichsministeriums für Propaganda und Volksaufklärung veranstaltet. Im Mittelpunkt der Tagung steht eine Reihe von Orgelkonzerten je eines hervorragenden Organisten aus Deutschland, Italien, Schweiz, Frankreich, Belgien, England und den Niederlanden.

## Der Ausbau des Händelhauses in Halle

Die Stadtverwaltung Halle stellte für den Ausbau ihres Händelhauses, das als Gedächtnisstätte hergerichtet werden soll, 250 000 Mark in ihren außerordentlichen Haushaltsplan ein.

## Das Berliner Blockflötenquartett

(Manfred Ruëtz, Erich Mönkemeyer, Alfons Zimmermann, Ferdinand Enke) hat in Verbindung mit der Deutsch-Niederländischen Gesellschaft unter besonderem Erfolg eine Konzertreise durch Holland unternommen. Die Programmfolge zeigt neben niederländischen und spanischen Tänzen Werke von Josquin des Prez, Scheidt, Gluck und Leopold Mozart.

## Vom 10. Todestag August Halms

am 1. Februar d. J. bis zum 70. Geburtstag des Komponisten am 26. Oktober 1939 findet im Schiller-Nationalmuseum in Marbach eine August-Halm-Gedächtnisausstellung statt, in der Werke verschiedenster Art und mancherlei Bildnisse und Schriftstücke Halms gezeigt werden.

## Der Verleger Gustav Bosse

wurde anläßlich seines 65. Geburtstages auf Beschluß des Senats vom Rektor der Universität Köln zum Ehrensenator ernannt. Die Urkunde hat folgenden Wortlaut: „Rektor und Senat der Universität Köln verleihen dem Verlagsbuchhändler Gustav Bosse in Anerkennung seiner Verdienste um das deutsche Musikleben, als Betreuer musikwissenschaftlicher Forschungen und als Erwecker der Anton-Bruckner-Bewegung die Würde eines Ehrensenators der Universität Köln."

## Albert Greiner,

der Gründer der „Augsburger Singschule", wurde mit dem Professor-Titel geehrt.

## Es ist übertragen worden:

Dem Dozenten Dr. Helmuth Osthoff unter Ernennung zum außerordentlichen Professor und Universitätsmusikdirektor in der Philosophischen Fakultät der Universität Frankfurt a. M. der Lehrstuhl für Musikwissenschaft, dem nichtbeamteten außerordentlichen Professor Dr. Friedrich Blume unter Ernennung zum ordentlichen Professor in der Philosophischen Fakultät der Universität Kiel der Lehrstuhl für Musikwissenschaft.

## Preise für musikwissenschaftliche Arbeiten

Der Herr Reichserziehungsminister Dr. Rust hat anläßlich des Geburtstages des Führers und Reichskanzlers die beim Staatl. Institut gestifteten jährlichen literarischen Preise für das Jahr 1938 zuerkannt: Dr. habil. Fritz Feldmann (Breslau) für seine Habilitationsschrift „Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien" und Dr. phil. Ottmar Schreiber (Berlin) für seine Dissertation „Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850". Lobende Anerkennung wurde zuteil: Dr. habil. Kurt Stephenson (Hamburg) für seine Habilitationsschrift „Andreas Romberg, ein Beitrag zur Hamburgischen Musikgeschichte" und Dr. phil. Werner Neumann (Leipzig) für seine Dissertation „J. S. Bachs Chorfuge, ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs".

Die beiden wertvollen Arbeiten von Prof. Dr. Helmuth Osthoff (Frankfurt a. M.) „Die Niederländer und das deutsche Lied (1400—1640)" und Dr. Walter Schulze (Hamburg) „Die Quellen der Hamburger Oper, eine bibliographisch-statistische Studie zur Geschichte der ersten stehenden deutschen Oper" konnten bestimmungsgemäß für die Preiszuerkennung nicht berücksichtigt werden, da sie auf Grund früher erschienener Universitätsschriften der Verfasser eine erweiterte Umformung erhalten haben. Durch eine ehrenvolle Erwähnung will jedoch der Herr Reichserziehungsminister sich der allgemeinen Wertschätzung beider Werke anschließen.

# MUSIK, STAMM UND LANDSCHAFT

**Eine musikgeographische Skizze** VON HANS ENGEL

Das musikalische Leben Deutschlands in Vergangenheit und Gegenwart ist deshalb so reich, so vielfältig, so polyphon, weil der verschiedenartige seelische Reichtum der deutschen Stämme darin in mächtigem Akkord zusammenklingt. Die Frage nach dem Anteil der einzelnen Stämme an der musikalischen Begabung und Leistung des Volkes stellt sich von selbst. In großartiger Weise hat der Literarhistoriker Nadler den Anteil der deutschen Stämme an der deutschen Literatur und Geistesgeschichte zu schätzen unternommen.[1] Trotz der Bedeutung seines Werkes geht Nadler an einer Reihe von Problemen vorbei, die sich auftun, von denen einige auf unserem Gebiet der Musik hier in gebotener Kürze behandelt werden sollen. Man hat die Frage nach dem Anteil der Stämme an der deutschen musikalischen Leistung durch eine Statistik der Geburtsorte der namhaften deutschen Musiker, nach Epochen getrennt, beantworten wollen.[2] Ganz abgesehen von vielerlei Fehlerquellen dabei[3] wird diese wichtige Frage hierdurch nur zum Teil beantwortet. Die bloße Angabe des Geburtsortes genügt für eine Feststellung der Stammesherkunft nicht.[4] So grundlegend die Stammeseigenart des Talentes für seine Entwicklung ist, so wichtig wird für die Auswirkung seines Talentes für die deutsche Kultur die Frage sein, wieweit die Stammeseigenart seiner Umgebung an der Stätte seines Schaffens auf ihn einwirkt und wie er auf diese Stammeseigenart rückwirkt, reagiert. Die wenigsten Talente und besonders die wenigsten Genies[5] schaffen an ihrer Herkunftsstätte. Sehen wir zunächst vom Individuum ab, und fragen wir, welche Kräfte beitragen zur Schaffung deutscher Kulturstätten, an denen unsere großen und kleinen Meister gewirkt haben.

Die Kräfte des Stammes, die spezifische künstlerische und in unserem Falle musikalische Begabung des Stammes, in dessen Gebiet die Kulturstätte liegt und entsteht,

---

[1] Nadler, Josef: Das stammhafte Gefüge des Deutschen Volkes, München, 1934, ebenso Nadlers „Literatur-Geschichte des Deutschen Volkes, Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften", $1938^2$, I.

[2] Gerlach, Kurt: Begabung und Stammesherkunft im deutschen Volke, München 1929.

[3] Vgl. meine Besprechung Zeitschrift für Musikwiss. Jg. 16, 1934, S. 430.

[4] Dazu Hellpach, Willy: Einführung in die Völkerpsychologie, Stuttgart, 1938, S. 161.

[5] Wie weit das Genie als Sonderfall sich soziologischen, menschen- und kulturkundlichen Einreihungen entzieht, darüber sind die Ansichten in der entsprechenden Literatur geteilt. Literatur bei Hellpach, S. 160 (46. 47).

sind hierbei, wenigstens was die Neuzeit anlangt, keineswegs allein oder selbst in erster Linie wirksam. In der Musikgeschichte können wir diese Fragen zudem in Deutschland frühestens von der Mitte des 15. Jahrhunderts an untersuchen, da wir hier erst selbständigen deutschen Leistungen begegnen. Das Problem liegt also wesentlich anders als etwa in der bildenden Kunst des Mittelalters. Mit der starken Belebung des Handels seit der Renaissance nimmt auch die Freizügigkeit des Musikers weiter zu. Es erhebt sich sofort eine ganze Kette von Fragen. Wie entsteht überhaupt eine Kultur- oder Musikstätte epochaler, nicht rein lokaler Bedeutung? Wie kommt es zur Bildung geistiger Zentren? Ein Blick auf die Geschichte lehrt, daß politische Kräfte die Grundlagen für Kulturstätten schaffen. Die wirksamen Kräfte, unter denen hier ganz wirklich Volks- und Kriegerkraft gemeint sind, werden durch die Raumbedingungen des Landes gelenkt.[6] Sind starke Fürsten, starke Gemeinwesen, Reichsstädte, geistliche Herren über das Geltungsbedürfnis[7] hinaus noch künstlerisch interessiert, so werden sie Talente und Genies anziehen, fördern, binden. Die Verteilung der Talente über das Land wird durch solche anziehenden mäzenischen Kräfte erfolgen, deren historische Reihenfolge sein dürfte: Klöster, Kirchen, Höfe, Städte, im Absolutismus Höfe, Kleinhöfe, diese bis in die Gegenwart hinein (Meiningen!), Städte, Großstädte. Da musikalische Talente vielfach[8] in der zweiten Generation noch oder besonders wirksam sind, zeigen die genannten Geburtsortstatistiken tatsächlich diese Reihenfolge.

Welche Zusammenhänge bestehen nun zwischen der Leistung, die an solchen Kulturstätten verbracht wird, und der Stammesbegabung oder -eigenart der Bewohner des Gebietes, in welche die Kulturstätte gelagert ist, und endlich der Landschaft selbst? Bleiben die Musiker, die von nah oder fern berufen oder angezogen werden, innerhalb dieser Menschen Fremdlinge, bleibt der Kreis, in den sie geraten, den sie führen oder bilden, ohne Zusammenhang mit der geistigen Grundschicht, auf die er gesetzt wird, oder hat diese auf seine Leistung Einfluß? Am ehesten drängen sich diese Fragen auf, wenn wir nach den Ursachen und der Erscheinungen von Schulbildungen fragen.

Das Genie ist am wenigsten vom „Zeitgeist" erfaßt, zu dem es oft in Widerspruch steht (vornehmlich in der ersten Reifezeit[9]), aber ebensowenig auch von einem „Schul"- oder „Landschafts"-Geist. Das Genie steht, durch die Kraft seiner Energie, durch seine Dimension, außerhalb der einreihenden und gleichmachen-

[6] Solche geographisch-geschichtliche Betrachtungsweise pflegt Albert von Hofmann, vgl. seine kleine Ausgabe „Das deutsche Land und die deutsche Geschichte", Stuttgart-Berlin 1934.

[7] Die Kunst ist für den Herrschenden in erster Linie Machtzeichen, Ruhmestat, also Politikon. Auch der Reiche läßt sich die Kunstpflege etwas kosten, weil sie sein Ansehen erhöht, genau so wie die obere, vermögende Gesellschaftsschicht Kunstinteresse meist nur vortäuscht, während dieses Interesse der gesellschaftlichen Wertgeltung dienen soll. Die Kunst hat trotzdem Nutzen davon.

[8] Es ist eine bekannte Tatsache, wieviele unserer Meister Musiker zu Vätern hatten. Vgl. auch diese Zeitschrift Jg. I, S. 339, Literaturangaben bei Leux-Henschen, Hellpach a. a. O. S. 160, 47.

[9] Vgl. des Verf. Aufsatz in dieser Zeitschrift, 1938, Jg. III, S. 203.

den Umgebung. Welche Meister blieben seßhaft, im Kreise ihrer Heimat, ihres Stammes, ihrer Sippe? Welche wanderten aus und suchten einen „Wirkungskreis"? Lassen sich hier irgendwelche Regelmäßigkeiten innerhalb gewisser Geschichtsperioden oder sozialer Schichten musikalischer Berufe oder Zusammenhänge mit Stammeseigenarten erkennen? Die Schicksale Bachs und Händels fallen in denselben Zeitabschnitt, und doch sind beide verschieden; Bach bleibt seßhaft, wenigstens im Umkreise seiner Heimat, die zugleich von seiner Sippe besiedelt ist, Händel geht hinaus in die weite Welt. Wir wissen jetzt, daß auch Händels Sippe reich an Musikern war, daß von 100 Mitnachkommen der Ahnen mütterlicherseits 30 Musiker geworden sind, daß zu ihnen Meister wie Scheidt, Krieger und Neefe zählen.[10] Vielleicht sind hier auch musikalische Berufstypen zu erkennen: Bach entstammt einer seßhafteren Organisten- und Stadtmusikerfamilie, während die Kantoren und Pastoren des Geschlechtes Händel weit weniger seßhaft zu sein pflegen. Händel stellt den Typ des reisenden Virtuosen der Barockzeit dar, den besonders Italiener und Franzosen verkörpern. Allerdings ist im ganzen gesehen der Musiker der vielleicht am wenigsten seßhafte Künstler. Seine Abstammung vom Mimus, Joculator und Fahrenden bleibt immer irgendwie merkbar, nicht nur in der Verbindung mit außermusikalischer Gaukelei, wie sie der Jongleur des Minnesangzeitalters üben mußte, und noch der Knabe Mozart, als er sich auf verdeckter Klaviatur hören ließ. Ja selbst im späteren Virtuosen erkennen wir Reste magischer Künste, nicht zufällig wird Paganini oder Liszt immer wieder „Zauberer" genannt, kehrt die Wendung vom bezaubernden, zauberhaften Spiel in Besprechungen immer wieder. Wenn Künstler des 19. Jahrhunderts sich einen Wohnort suchen, wo sie sich niederlassen, so suchen sie eben günstige Bedingungen, einen Mäzen, einen künstlerischen Fürstenhof, wie z. B. Liszt in Weimar. Aber im wesentlichen war das auch in früheren Zeiten so, man braucht nur an die Höfe der Wittelsbacher und Habsburger zu denken. Bei Maler-„schulen" mag das eigentliche Landschaftliche real genommen und als Ausstrahlung landschaftlich bedingter Schulbildung weit stärker hineinspielen. Die „Ateliers", im Mittelalter noch stärker die Bauhütten, sind Stätten ganz lokaler Tradition, die von Lehrern auf Schüler übertragen wird. Seit der Erfindung des Musikdruckes, ja schon durch Verbreitung von Handschriften ist der musikalische Stil viel weniger lokal gebunden und fast vom Raum unabhängig. Viel eher wird die Aufführungspraxis in Italien studiert, als der Kompositionsstil: Bach hat Vivaldis Konzerte zu Hause kennengelernt, ihn studiert, ihn fünfmal bearbeitet. Erst seit der Erfindung der Photographie und der immer originalgetreueren Reproduktion kann der Maler Stile entfernt erhaltener Kunstwerke in ähnlichem Umfange kennen lernen. In der Musik sind neue Stile leichter, rascher über die Länder verbreitbar gewesen. Das steht einer streng lokalen Schulbildung entgegen, abgesehen davon, daß das Landschaftliche im körper-

[10] Georg Friedrich Händel. Abstammung und Jugendwelt. Festschrift zur 250. Wiederkehr des Geburtstages ... hrsg. vom Stadtarchiv Halle, dortselbst „Händels Ahnenverwandtschaftskreis" von Rolf Hünicken, S. 17ff., Halle, 1935.

lichen Sinn wohl die Bau- und Malschule direkt beeinflußt in Formen und Farben,[11] während der Zusammenhang zwischen Landschaft und Musik sehr mühsam konstruiert werden müßte, abgesehen von dem besonders in der Volksmusik zu Tage tretenden Temperament der Landschaftsbewohner.[12] Doch sind die Zusammenhänge zwischen Volks- und Kunstmusik sehr viel geringer, als man gemeinhin meint.

Schauen wir nun einige in der Musikgeschichte berühmte Schulen auf ihre Zusammenhänge mit Stamm, Landschaft und Kulturstätte an: die „Mannheimer Schule" etwa, die „Wiener", die „Berliner Liederschule", die „Leipziger Schule", die „Weimaraner", die „Norddeutschen" und „Süddeutschen" — um auf Deutschland beschränkt zu bleiben.

Man kennt den Streit zwischen dem Entdecker der „Mannheimer Schule", Riemann, und seinem Gegner, dem Leiter der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich", dem (jüd.) Forscher Adler. Kein Zweifel, trotz Adler ist die „Mannheimer Schule" eine echte „Schule". Aus international verbreiteten, in verschiedenen Gattungen verschieden ausgeprägten Elementen entsteht zumindest in einer Gattung, der Symphonie, ein völlig neuer Typ, ein völlig einheitlicher Stil. Was hat dieser mit der Landschaft, mit Stammeseigenart und Kulturstätte zu tun? Die ältere und bedeutendere Generation ist eingewandert, es sind zumeist in Wien wirksam gewesene Deutsche aus Wien, Böhmen, Mähren. Weitaus überragend ist ihr Führer Stamitz.

| | geboren | in Mannheim | gestorben, verzogen |
|---|---|---|---|
| Stamitz | 1717 | 1745 | 1757 † |
| Richter | 1709 | 1747 | 1769 |
| Toëschi | 1729 (Ital.) | 1752 | 1778 |
| Holzbauer | 1711 | 1753 | 1783 † |
| Filz* | ca. 1730 | 1754 | 1760 † |
| — | — | — | — |
| Cannabich | 1731 (Mannheim) | 1758 | 1783 |
| Stamitz, Carl | 1746 „ | | 1770 |
| Danzi | 1763 „ | | 1783 |
| Vogler | 1749 | 1771/2, 1775—80 | 1780 |
| Beck | 1730 „ | | 1762 |

* Der Name ist kaum slawischen Ursprungs.

Die kleine Tabelle läßt die Chronologie erkennen. 1778 wird der Hof nach München verlegt, 1745—55 zieht die erste Generation zu, verschiedene Individualitäten, recht verschieden alt, Toëschi und Filz sind Schüler von Stamitz. Die erste Generation ist keine Jahresgeneration, sondern eine „Erlebnis"-generation.[13] Lokale Stilelemente

[11] Man denke nur an die Bedeutung der Sonne Südfrankreichs für die französischen Impressionisten und viele andere klimatisch bedingte Lichtwirkungen, von dem Zusammenhang zwischen den Grundformen der Architektur und dem Klima zu schweigen.

[12] Reicheres Phantasieleben haben nach Hellpach (a. a. O., S. 47) alle Hochlandsvölker gegenüber den Flachlandsvölkern.

[13] Vgl. den Abschnitt Generationen bei Hellpach a. a. O., S. 136 ff. mit seiner Einteilung in drei

sind kaum eingeflossen, die zur Stileinheit verschmolzene ältere Schule hat mit der Landschaft nichts zu tun, stilistisch ist ihre Musik abhängig von dem allgemein süddeutsch-italienischen, vom Wiener Stil — sie kommen alle, so verschiedener Stammesherkunft sie auch sind, aus dem Zuflußgebiet Wiens (bis auf die Italiener Toëschi und Vater Danzi, der nicht in Erscheinung tritt). Auch französische Einflüsse mögen in Betracht kommen (Oper, Instrumentalkonzert-Gaviniès). Aus ähnlicher stilistischer Grundhaltung stammend, werden sie sich, herbeigerufen durch einen fürstlichen Gönner, auf dem Gebiete einer Gattung schaffend, an deren künstlerischer Wiedergabe sie als Spieler mitarbeiten, stilistisch ganz ähnlich, in etwa 25 Jahren kompositorischen Schaffens. Die zweite Generation (eine echte „Filial"-Generation[13]), Söhne der ersten, wird manieristischer, für sie paßt Mozarts Wort vom „vermanierierten mannheimer goût". Es wäre Aufgabe einer künftigen Stil- und Landschaftsforschung, festzustellen, ob in dieser zweiten Generation sich irgend welche örtlichen Einflüsse bemerkbar machen, die bisher nicht zu erkennen sind.

Weit eher ist man geneigt, örtliche, landschaftliche Einflüsse anzunehmen, wenn die Tradition sich an einem Ort über längere Zeitspannen erstreckt. Für ältere Zeiten dürfte dies schwer sein, z. B. für die Münchener Hofkapelle im 16. Jahrhundert, weil hier Quellen zu einer volkstümlichen Musik der Zeit fehlen. Dagegen wäre Wien besser zu erforschen. Die vorklassische Wiener Schule wird durchwegs von Wienern gebildet (Reutter, Vater und Sohn, Joh. Gg. 1708—1772, Wagenseil 1715—1777, Starzer 1720—1787; Monn ist Niederösterreicher † 1750). Das Wiener Singspiel, das Wiener Lied haben Beziehungen zur Volksmusik. Hier scheint die lokale Tradition auch über Momente einschneidender Stilwandlungen hinweg zu dauern.

Zunächst werfen wir aber noch einen Blick auf die „Berliner Liederschule". Auch hier handelt es sich um eine ganz ausgesprochene Schule. Die Gemeinsamkeit der Richtung wenigstens innerhalb dieser Gattung kommt auch darin zum Ausdruck, daß die Komponisten ihre Lieder gemeinsam in Sammlungen veröffentlichen. Nur Marpurg ist Altmärker, alle anderen bedeutenderen Musiker Friedrichs des Großen sind Landesfremde, die Grauns Sachsen (Joh. G. in Berlin 1732—1771, Karl Heinrich 1735—1759), ebenso Kirnberger (1752—†1783), Quantz aus dem Hannöverschen (1741—73), K. Ph. E. Bach Thüringer bzw. Sachse und die Bendas Böhmen (Tschechen, Franz in Berlin 1733—†1786, Georg 1742—1750). Selbst die treibende Kraft der ganzen Bewegung, der Advocat Krause, ist kein Berliner, sondern Schlesier (in Berlin 1749—†1770). Auch diese Musiker sind nur durch den Kronprinzen und König an eine vorher wenig bedeutende Stätte gekommen. Am stärksten ist ihre Schulähnlichkeit wohl auf dem Gebiete des Liedes, wenn sie auch sonst auf dem Gebiete der Instrumentalmusik (Ouvertüre, Konzert, Triosonate) Ähnlichkeiten haben. Bach, der geistig bedeutendste, steht ein wenig außerhalb, er ist stärkerer Individualist.

Hauptbegriffe: 1. biologische, „Filial"-Generation, 2. soziologisch-kultürliche, 3. kalendarische Generation.

Hat nun die eigentliche Berliner Atmosphäre diesen Kreis beeinflußt? Auf dem Gebiete des Liedes könnte man außer an allgemein aufklärerische Tendenzen vielleicht an die starke Durchsetzung des Berliner bürgerlichen Lebens mit emigrierten Franzosen denken. Für die Spätzeit dieser Gruppe von Komponisten war bekanntlich die Geschmacksdiktatur des alternden Königs, die Modernen ausschaltend, richtunggebend. Vielfach haben aber solche „Schulen" nicht nur wenig oder nichts mit ihrer landschaftlichen, menschlichen und musikalischen Umgebung zu tun, sondern sie stehen ihr geradezu entgegen, wie z. B. die „Weimaraner", die Lisztschule, ein als lästig empfundener Fremdkörper in Weimar blieb.
Mit Berechtigung kann man auch die Wiener „Klassik" als Schule zusammenfassen, Haydn, Mozart, Beethoven, dann vielleicht einschließlich Schuberts, dessen Verhältnis zu Beethoven mindestens ein so nahes wie dasjenige Beethovens zu Mozart war. Während Haydn und Mozart aus dem geistigen Vorland Wiens stammen, ist Beethoven Landfremder, der zunächst zum Studium nach Wien kam. Wie weit sind Wiener Lokalelemente in Beethovens Stil überhaupt feststellbar? Was für Volksmusikelemente bei Haydn und Mozart zu erkennen sind, ist immer nur in Bausch und Bogen gesagt. Man kann an den leichten Serenaden- und Kassationenton bei Haydn denken, der außer in den frühen Streichquartetten auch sonst in der Instrumentalmusik[14] durchklingt, an Ländler und sonstige Tanzmusik, im Liede und Singspiel auch bei Mozart an den Komödienton Wiens. Selbstverständlich ist die Kunst dieser Großen echte „Volkskunst", wenn man unter Volk die Gesamtheit versteht, welche den ärmsten Volksgenossen und das Genie gleichermaßen umfaßt, es sind ihre Werke reinste Offenbarungen des „Volkes" als solchen. Spricht man aber von „Volksmusik" und meint damit die Musik des einfachen Mannes, der jeder höheren Bildung baren, ärmeren Unterschicht, so müßte man jedesmal genau nachweisen, welchen Einfluß welcher Volksmusik man der Musik der Klassik zuspricht. Vieles, was uns heute volkstümlich klingt, ist damals keineswegs aus der Volksschicht stammend, sondern zeitgemäßer italienischer Melodik entnommen (also höchstens in Neapel vielleicht volkstümlich gewesen) — sondern wir kennen diesen Ton heute als volkstümlich, weil Melodiengut oder doch Melodienfloskeln der damaligen Kunstmusik allmählich volkstümlich geworden sind. Was an Beethovens Kunst ist überhaupt als „wienerisch" anzusprechen? Kaum irgend etwas, denn auch Haydns und Mozarts Musik sind ausgesprochene Kunstmusik aristokratisch-bürgerlicher Schichten, deren lokale Färbung ganz unwesentlich ist. Ist an Beethoven Rheinisches festzustellen? Sein Humor ist ganz und gar nicht rheinisch, nichts von der spielerischen Heiterkeit der heutigen Rheinländer, ihrem Hinweggleiten über Tiefen und Gründe mit klingendem Wort oder Scherz. Es sagt gar nichts, wenn Nadler[15] Beethoven unter die großen Schöpfer aus rhein-

[14] Der Ton der Unterhaltungsmusik in den Schlußsätzen namentlich der Wiener Klavierkonzerte z. B. ist wohl „volkstümlich", aber doch kaum „Volksmusik", so wenig wie Joh. Strauß 50 Jahre später.

[15] a. a. O. S. 21. Danach noch ohne Namensnennung dem Sinne nach.

fränkischem Land und Volk zählt. Der flämische Anteil ist wohl genau so wenig definierbar. In einer stilistischen Analyse lassen sich wohl noch Zeitstil, Schulstil und Personalstil unterscheiden, ob man aber darüber hinaus noch irgendwelche latenten „Anlagen" feststellen kann, scheint sehr zweifelhaft. Dies gilt bis jetzt auch von den rassischen Anlagen; die Rasse umfaßt einen weiteren Bereich als der Stamm, denn Stamm ist eine rassisch einheitliche Bevölkerung mit einheitlicher Sprache und geschichtlicher Formung. Man kann wohl zur Definition von Stilen kommen, die vorwiegend von einer Rasse geschaffen sind, oder wenigstens Spielarten von Stilen, z. B. das österreichische Barock (der bildenden Kunst) als „dinarisch". In Einzelheiten eines Stiles aber rassische Eigenheiten erkennen zu wollen, scheint mir leicht zu falschen Schlüssen zu führen. Trotz anderer Auffassung[16] wird man das Rassische in der Musik mit den wenigsten Fehlerquellen in der Volksmusik festzustellen haben, denn in der Kunstmusik wirken so viele Faktoren zur Stilbildung zusammen, die wir noch nicht auseinandergelegt und getrennt erkannt haben. Die Analyse dieser Stilelemente muß in Zukunft die verschiedensten Schichten der Gesamtpersönlichkeit beachten, dabei müssen die Einflüsse der Umgebung an der Kulturstätte besonders untersucht werden. Diese Umgebung kann, musikalisch gesehen, eine kleine Gruppe sein, wie z. B. dies für die Mannheimer gilt, aber auch eine ganze Schicht größerer und kleinerer einheimischer Musiker, wie in Wien, wobei dann die Tradition sicherlich auch stilistisch ältere Elemente mitführt und hartnäckiger sein wird. Wenn auch diese lokalen Einflüsse oft nur sehr mittelbar wirksam sein werden, so gibt es, das zeigt die Geschichte großer Musikstädte wie Wien, München u. a., doch etwas wie einen musikalischen „genius loci", der wohl selbst auf den zuziehenden erwachsenen Künstler noch einwirkt, wenn es sich hier auch um oft kaum mehr wägbare Dinge handeln mag. Es ist behauptet worden, daß es ein feststehendes Gesicht innerhalb einer Landschaft gibt, das sogar als Kind Zugewanderte und Kinder Zugewanderter annehmen, ein „fränkisches", ein „ost-" und ein „westfälisches" Gesicht.[17] Das entspricht der Tatsache, daß Dialekte ebenfalls dann erhalten bleiben, wenn die Zahl der Zuwandernden außerordentlich groß ist, wie in den Großstädten Berlin, München, Wien usw.[18] Zweifellos erfaßt diese Formung nicht nur die Volksmenschenschicht, sondern auch die geistigen Köpfe, wenn auch die Berufstypen innerhalb eines Landschaftstypus sich noch besonders abheben, man also einen Hamburger Großkaufmannstypus oder einen Wiener Aristokratentypus (der Vergangenheit) absondern kann. Gibt es auch ein musikalisches Landschaftsgesicht? Dieses muß man geprägt denken nicht am Ort der Wirksamkeit,

---

[16] S. Günther, ZfMw. 3. Jg. S. 399: „am klarsten und urwüchsigsten treten rassische Unterschiede in der Volksmusik heraus". Wenn sie dort einmal wissenschaftlich festgestellt sein werden, wird viel gewonnen sein.

[17] Hellpach, W.: „Das fränkische Gesicht" und „Statik und Dynamik der deutschen Stammesphysiognomien, Sitzungsber. d. Heidelb. Ak. d. Wiss., Math.-Nat. Klasse 1921, 2 und 1931, 7. Ders. kündigt eine „Deutsche Physiognomik" an.

[18] Hellpach, Völkerpsych. S. 66.

sondern des Heranwachsens. Reicht die Prägkraft auch hier zur Formung des hochstehenden Kunstmusikers, selbst des Genies? Zeigt Beethoven den Einfluß Bonns? Auf den Einfluß der Bonner Geistigkeit und des Bonner (fremdstämmigen, vorwiegend „Mannheimer") Musikrepertoires haben Schiedermair und Sandberger hingewiesen. Bei Mozart wäre diese Frage infolge der vielverzweigten Einflüsse komplizierter. Diese ganzen, zweifellos hochinteressanten Fragen sind bei Persönlichkeiten der Vergangenheit schwerer zu lösen, als bei solchen der Gegenwart. Denn wir kennen die „Atmosphäre" einer Stadt, ihr geistiges „Klima", den genius loci von heute, können sie aber schwer für vergangene Zeiten wiederherstellen.[19] Epochenweise mag das Verhältnis des Künstlers zu einer Landschaft und Kulturstätte, seine Seßhaftigkeit, seine Bindung an die Stätte wechselnd gewesen sein; am geringsten war wohl diese Bindung im 19. Jahrhundert. So war der größte deutsche Musiker nach Beethoven, Richard Wagner, in der Geschichte der Künstlertypen „Genie" (er war es ja wirklich!), „Virtuose" (mit Berlioz unter den „reisenden Virtuosen" der erste Taktstock-Virtuose) und aus der Perspektive des Bürgertums gesehen „Bohémien". Dazu gehört auch seine Unseßhaftigkeit, die nicht nur durch politische Emigration und später durch Konzertreisen bedingt war. Zu diesem historisch bedingten Bild gehört auch die Tatsache, daß Wagner an der Volksliedforschung keinen Anteil nahm und selbst keine Beziehung zum Volkslied gehabt hat, auch keine in seinem Werke angestrebt hat, trotz der im höheren Sinne volkstümlichen Haltung der Meistersinger und seines das ganze Werk durchziehenden Volkskunstideales. Als Wagner in Bayreuth eine Dauerstätte gefunden hatte, zieht es ihn immer noch mit Vorliebe in die Fremde, z. B. hat er am Parsifal in Sizilien komponiert und in Venedig ist er gestorben! Aber auch scheinbar seßhafte Musikertypen und -generationen, wie die großen Kantoren des 16. Jahrhunderts in Norddeutschland (Eccard in Königsberg, Dulichius in Stettin waren Sachsen usw.) sind zum größten Teil nicht Einheimische in ihrem Wirkungskreis. Zum Schluß sei noch darauf hingewiesen, daß diese Erscheinung ebenso wie die oben erwähnte Verbreitungsmöglichkeit durch den Musikdruck, und endlich die Tatsache, daß die Musik, als weniger an das Wort, den Begriff und den Gedanken gebunden, politisch-richtungsmäßigen Abgrenzungen weniger unterlegen war, bewirkt haben, daß die Musik stärker als die bildende Kunst und stärker als die Literatur sich in bedeutungsvollen Epochen über die durch Landschaft, Kulturgeist und Stammeseigenart bedingten Grenzen hinaus verbreiten konnte. Das erweist die Tatsache, daß z. B. die Weimarer literarische Klassik weniger in den katholischen Süden gedrungen ist, als die gleichzeitige Wiener musikalische Klassik in den Norden, oder

[19] Daß die Eigenart einer Stadt in der geistigen Schicht erheblich rascher, oft in wenigen Jahren sich wandeln kann, während die Volks- und Grundschicht weitaus beständiger ist, hängt wiederum damit zusammen, daß „geistige Kreise" (Künstler-, Literaten-, Gelehrtenkreise) keineswegs ortsgebunden sein müssen und durchaus nicht immer verwurzeln. Für die Malerei dürfte man an „Schwabing" denken, das keineswegs nur vom „Schlawiner" — landfremden Bohémien bestimmt ist, sondern die Maler und Literaten um 1900 ohne Verbindung zum Münchener Bürgervolk zeigt.

auch die Grenze in der Musik zwischen Katholisch und Protestantisch im 16. und 17. Jahrhundert keineswegs so scharf gezogen war wie z. B. auf literarischem Gebiet.[20] Die Musik hat also die von naturgemäß stammesgebundenen Anlagen geschaffenen Leistungen rascher und tiefer der gesamten Nation zur restlosen Aufnahme darbieten können. Sie ist, landschaftlich und stammeskundlich gesehen, eine wahrhaft polyphone Kunst, in welcher die Töne der Stämme jeweils alsbald von Süd nach Nord, von West nach Ost im herrlichen Klang deutscher Musik zusammenklangen.

# DIE THEMATIK ANTON BRUCKNERS

VON OSKAR LANG

Wer sich über Anton Bruckner, den letzten ganz Großen unserer großen deutschen Musik, unterrichten will, findet in der allmählich recht umfangreich gewordenen Literatur über den Meister Belehrung genug. Mit eingehender Gründlichkeit und von den verschiedensten Gesichtspunkten aus haben die einzelnen Forscher Wesen und Charakter seines sinfonischen Stils untersucht und beschrieben. Galten die ersten Bemühungen dem Phänomen an sich, so trat doch bald das Kernproblem in den Vordergrund: die neue Monumentalform, die Bruckner der Sinfonie gab — nachdem Wagner schon ihr Ende prophezeit hatte! — die unerhörte Kühnheit und geniale Einmaligkeit seiner Stilgebung. Davon hatten allerdings die Zeitgenossen blutwenig gemerkt; sie sahen Chaos, wo feste Ordnung, Formlosigkeit, wo neues Gesetz war; vor den Riesenmaßen versagte ihre Normalverständigkeit. Heute wissen wir, daß wir es bei Bruckner mit einem wahren Klassiker der Form zu tun haben, einem Meister von allerhöchstem Rang, dessen Tonwelt, den äußeren wie inneren Dimensionen nach gewaltig, wie die eines Bach oder Beethoven einen musikalischen Kosmos von streng ausgeprägter Eigenart und absoluter Folgerichtigkeit bis in die kleinste Detailfigur darstellt.

Die fundamentalen Grundgesetze, die dem Aufbau der Brucknerschen Sinfonie im großen dienen, sind im allgemeinen klargestellt: Erweiterung der sinfonischen Form durch Einfügung der dritten Gruppe, die durchgreifende Umwandlung jener durch das Prinzip der „dynamischen Wellensteigerung", das oft genug über die Gruppenordnung hinweg, sie überflutend, sich auswirkt, die erhöhte Bedeutung, die dem Finale als der krönenden Kuppel des ganzen Werkes zukommt, die gesteigerte Geschlossenheit durch den Wiederausbruch des Haupt-Themas in der Finale-Koda, die neuartige Verarbeitung des Motivmaterials aus bestimmten Urzellen, die eine stärkere Bindung der einzelnen Sätze untereinander zur Folge hat — womit nur einige wesentliche Haupt-

[20] Man denke an die Tatsache, daß vielfach Katholiken in prot. Sammlungen vertreten sind, daß Gebrauchsanlagen von Messen vereinzelt, z. B. in Nürnberg, bis ins 18. Jahrhundert hinein gebräuchlich waren, daß Lassos Motetten z. B. überall verbreitet waren u. s. f.
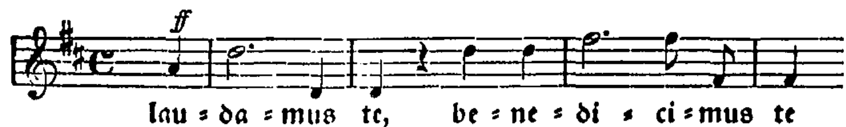
punkte in Erinnerung gebracht seien. Um aber zu einem wirklich umfassenden Verständnis der Brucknerschen Musik vorzustoßen, ist es ebenso wichtig, ja notwendig, einmal die Bausteine selbst, also die Themen, auf ihre Wesenseigentümlichkeit hin zu untersuchen und in ihnen dem Geheimnis der Brucknerschen Formgestaltung nachzuspüren. Hat doch gerade Bruckner dem Thematischen innerhalb des sinfonischen Lebens eine so überragende Bedeutung eingeräumt, wie nur wenige Meister vor ihm, im Gegensatz zu seiner Zeit, die immer stärker dem Harmonischen verfiel, wohl aber in Weiterführung dessen, was ein Schubert in seinem sinfonischen Stil, der so ganz aus dem Melos lebt, angebahnt hatte. Daß Bruckner als Melodiker schuf und gestaltete, sichert letzten Endes seinen Werken — natürlich neben der unausschöpfbaren Tiefe ihres seelischen Gehaltes — die Dauer; denn alle vorwiegend harmonisch orientierte und deshalb vielfach melodisch dürftige Musik ist mehr oder minder zeitgebunden und wird vergehen. So wirken Bruckners Themen in ihrer scharf umrissenen Profilierung als Kerngebilde seiner Musik durchaus wesenhaft, weil sie nicht bloße Motive sind und als solche nur Ausgangspunkte oder Anreger der Entwicklung, der sie dienen, sondern vitalste Träger dieser Entwicklung, in der sie herrschen.

Wenn im folgenden nun der Versuch gemacht wird, die Thematik Bruckners auf die Besonderheit ihrer Struktur hin zu analysieren, so sei gleich betont, daß eine erschöpfende Darstellung aller hier anfälligen Fragen nicht erwartet werden darf; eine solche würde den Rahmen eines Artikels weit überschreiten. Die Absicht ging vielmehr dahin, die grundsätzlichen Momente dieser wichtigen und interessanten Stilfrage zu klären, wobei sich die Bestimmung der einzelnen Haupttypen ihrer Art und Zusammengehörigkeit nach als vordringlichste Aufgabe erwies.
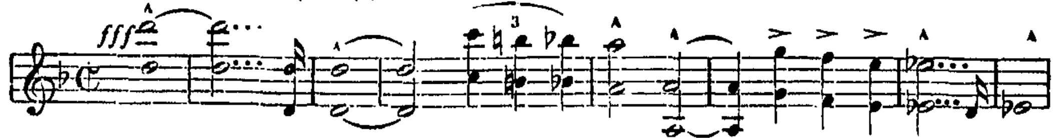
Bruckner hat die Sinfonieform als musikalische Al-fresko-Form größten Stils begriffen. Sein aus dem Kosmischen schöpfender und in ihm lebender Geist vermochte eigentlich nur in gigantischen Riesenmaßen zu denken, weshalb er auch die kleineren Formen der Kammermusik kaum gepflegt hat.[1] Jeder, dem sich seine Welt eröffnet, diese unergründliche Urlandschaft der Seele, vor deren Großartigkeit jedes nur landläufige Empfinden versagen muß, wird das Weitgespannte und Hochgetürmte seiner musikalischen Bögen, das Wildgebirgige und oft cyklopisch wie aus Felsblöcken Gemauerte seiner Tonformen — neben aller Zartheit der lyrischen Teile — als ersten entscheidenden Eindruck empfangen, bewundernd oder erschreckend, je nach dem Grad des Verständnisses. Allein nicht nur im Gesamtaufbau, in den langen Perioden der Satzentwicklung tritt dies zutage, sondern eben schon in den Bauelementen selbst, in der Thematik. Ein Vergleich mit der klassischen Sinfonie macht dies sofort deutlich. Während Beethoven verhältnismäßig knappe Themen verwendet und in der Verarbeitung derselben, im Gegen- und Ineinanderspiel das sinfonische Wachstum entfaltet, spinnt Bruckner das Melos seiner Themen fast durchweg viel weiter aus; sie

[1] Selbst das einzige Quintett entstand ja, wie bekannt, auf Bestellung.
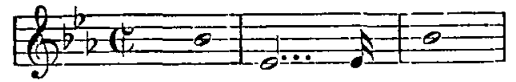
sind im allgemeinen mächtiger an Wuchs, gewichtiger in ihrem Habitus, ihrem Lebensanspruch, demzufolge auch ihre Selbständigkeit und Freiheit in höherem Grade gewahrt bleibt. So umfaßt das Hauptthema der 8. Sinfonie 21 Takte, das der 7. Sinfonie 22, das der 2. sogar 24 Takte! Bruckner hat eben die Kraft, die die weitesten Bögen zieht und wunderbar gespannt hält, er besitzt den langen Atem, der aus der Ewigkeitsruhe kommt und den Kurzatmigen die Lungen ausbläst.
Geradezu entscheidend aber für die monumentale Wirkung der Brucknerschen Themen ist neben ihren größeren Ausmaßen, ihrem längeren Ausschwingen an sich — die Intervallik mit ihren innerdynamischen Spannungen. Auch diese hat gegenüber der von den Klassikern bevorzugten Art eine sehr beachtliche Wandlung erfahren. Sehen wir z. B. Beethovens Sinfonien daraufhin durch, so finden wir, daß sich seine Themen im allgemeinen innerhalb verhältnismäßig kurzer Intervallschritte — der Sekunde, der Terz (5. Sinf.) und Quart (oft, wie in der Eroika, nur zerlegter Dreiklang) — bewegen; seltener ist schon die Quint, noch seltener die Oktave (nur Scherzo der 9. Sinfonie). Bruckner dagegen liebt gerade die weiten und großen Intervallschritte, vor allem die Oktave, ohne die sein thematischer Stil überhaupt nicht zu denken ist, aber auch die Quint, also die beiden nächstverwandten Urintervalle. Daß Bruckner „diese elementaren Schritte, diese Urbestandteile unseres Tonguts, denen eine ganz elementare Gewalt und eine ungeheure Eindrucksfähigkeit eigen ist", auch für seine Thematik bestimmend werden ließ, ist ein Umstand von ganz besonderer Bedeutung; denn damit hat er den Bau seiner Tonwelt wieder auf den unerschütterlichen Pfeilern akustischer Grundbeziehungen errichtet, die dem Bewußtsein seiner Zeit unter dem Einfluß der Romantik immer mehr zu entschwinden drohten. Sie sind, neben den Baßfundamenten, das innere Spannungsgerüst, auf das sich auch die feinsten peripherischen Klang- und Akkordzerstäubungen, die tausendfältig gebrochenen Farb- und Lichtwunder noch beziehen, durch das sie inneren Halt gewinnen und in den Gesamtzusammenhang sich eingliedern. Daher der Eindruck absolut organischer Ordnung und logischer Gesetzmäßigkeit, der Zwangsläufigkeit in der Abfolge der musikalischen Entwicklung! Aus der Vielzahl der Themen mit Oktavsturz seien zunächst nur zwei Beispiele angeführt (andere folgen im weiteren Verlauf der Darlegungen): ein einfacheres aus dem Gloria der D-Messe:
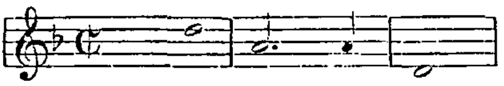



dann das Hauptthema der 9. Sinfonie mit seinem dreifachen Oktavsturz, jeweils durch chromatische Zwischenschritte verbunden:
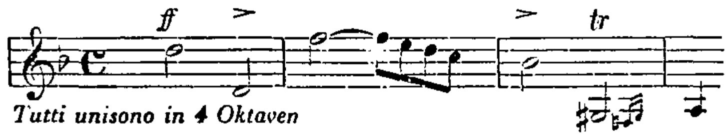


Das schönste und bekannteste reine Quintthema ist das Hauptthema der 4. Sinfonie
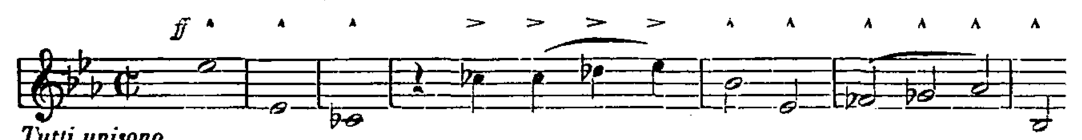


Am häufigsten ist jedoch die Verbindung von Oktav und Quint (Tonika-Dominante) ohne Terz, wie im Hauptthema der dritten Sinfonie:



in den Scherzothemen der 3. und 7. Sinfonie, im Finalethema der 6., im Hauptthema der 7. Sinfonie und ganz beherrschend im Te-deum (ostinate Begleitfigur der Streicher!). Über die Oktave hinaus gedehnt kommt auch der Nonschritt vor (9. Sinfonie Adagio) ja sogar der Dezimschritt im Finale der Nullten und zwar gleich doppelt, rein und vermindert:




Ist durch solche Weitständigkeit der thematischen Bögen schon von vornherein der feierlich-monumentale Stil der Musik nicht nur gegeben, sondern geradezu gefordert, so wird die lapidare Wucht dieser Toncharaktere durch die Dynamik (oft ff bis fff) wie vor allem durch die rhythmische Länge der Tonwerte (Halbtöne, Ganztöne, Zweitaktwerte) noch ganz wesentlich gesteigert bis zu kühnsten Formballungen von geradezu niederschmetternder Gewalt und einer fast übermenschlichen Größe, so im Finalethema der 4. Sinfonie:
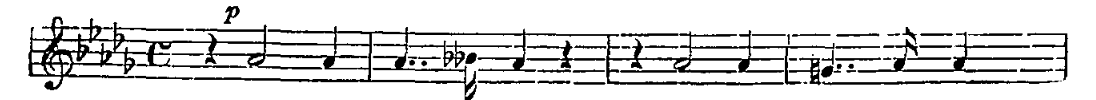



weiterhin in den Finales der 5., 8. und 9. Sinfonie.

Da nun aber alle große Kunst irgendwie aus dem Prinzip der Polarität heraus lebt und von ihm bedingt ist, so finden wir auch bei Bruckner neben dem Typus mit den großen Urintervallen ebenso den Gegensatztypus, d. h. thematische Gebilde, die sich in allerengsten Grenzen bewegen, in kurzen, ja kürzesten Nahschritten meist der kleinen und großen Sekunde. Fußen jene auf den elementaren Klangbeziehungen und -verhältnissen, so sind diese mit ihrer reichen Chromatik stilistisch im wesentlichen auf die Einflüsse der Hochromantik zurückzuführen. Zwei besonders einleuchtende Schulbeispiele seien vorangestellt: das Hauptthema der 2. Sinfonie:



und das Adagiothema der 8. Sinfonie:




Die freie Erklärung bloßer Vorhaltswirkung im üblichen Sinne reicht hier nicht aus; es ist die Umspielung eines Mittelgrundtons und zwar nach seiner Ober- und Unterspannung, die keimhaft als dynamische Wachstums- bez. Fortschreitungsmöglichkeit in ihm liegt. Wie das zu verstehen ist, zeigt deutlich eine Stelle im ersten Satz der 9. Sinfonie (Takt 18); das lang in der Einleitung als Orgelpunkt gehaltene d spaltet sich plötzlich auf in die zwei Nebentöne des und es, aus denen dann das Kopfthema entspringt:

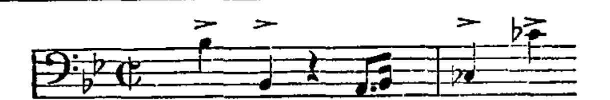


„Der scharfsinnigste Philosoph", so sagt H. A. Grunsky über diese Stelle, „könnte in Begriffen nie aufhellen, was wir hier durch die Macht der Musik in unmittelbarer Anschaulichkeit erleben, wie dem Sein das Anderssein entspringt", wie aus Eins Zwei wird. Diese Ober- und Unterspannung bleibt natürlich nicht auf die chromatischen Schritte beschränkt; auch große Sekund oder beide gemischt, ja Terzschritte können im gleichen Sinn verwendet werden.[2]
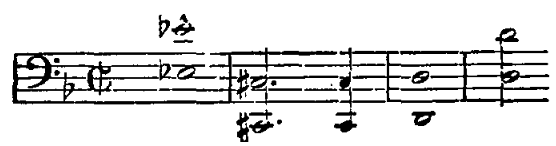
Damit haben wir zwei thematische Grundtypen kennengelernt, die der Urintervalle (Typus A) und die der Nahschrittspannungen (Typus B). Es ist nun höchst bezeichnend für Bruckners Kompositionsweise, daß da, wo der Meister außergewöhnliche und ganz besonders großartige Wirkungen erzielen will, er diese beiden Typen gemischt verwendet, sie also zu einem übergeordneten, nur scheinbar neuartigen Formtypus zusammenschweißt; in der Tat ist es die Verbindung der beiden: A + B. Es wird also die Kontrastwirkung nicht nur im Verlauf der sinfonischen Entwicklung, im Nacheinander, durch Gegenüberstellung verschiedenartiger Formtypen ausgelöst, sondern gleich in das Thema selbst verlegt, eine besonders kühne Kombination; sie beweist, wie sehr Bruckner bemüht war, schon die Zellengebilde der Themen, wo es erforderlich schien, mit einem Höchstmaß von polaren Spannungskräften zu laden. Am häufigsten ist die Kombination des Typus B mit der Oktave,
so 5. Sinf. Finalethema:
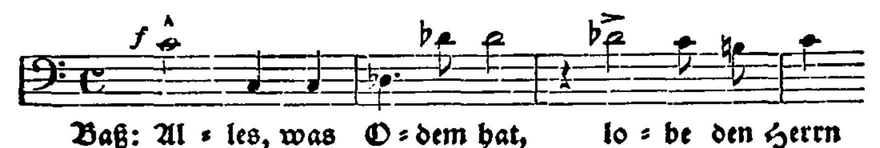
---

[2] Weitere Beispiele sind: das Benedictus-Thema der E-Messe, das Trio-Thema der 7. Sinf., das Scherzo-Thema der f-moll Sinf., das Thema der 8. Sinf. (2. Auftakt), das 3. Thema des Finales der 8. Sinf., die Begleitfigur des Scherzos der 7. Sinf. (1. Takt ff.), dann, in Mischung chromatischer und diatonischer Schritte die zwei Choräle aus der 4. Sinf. (1. Satz) und der 7. Sinf. (4. Satz), endlich das Thema des 150. Psalms.
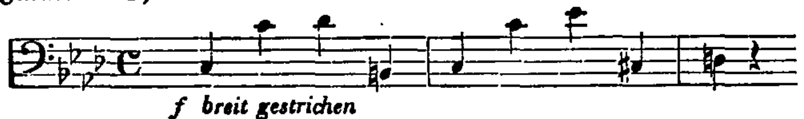


3. Sinf. Finalethema:
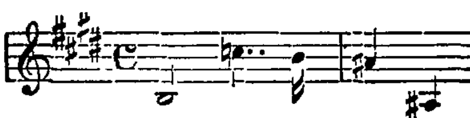


150. Psalm Fugenthema:
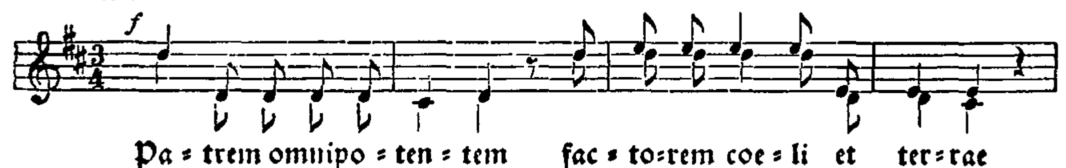



Quintett-Finale 3. Thema:



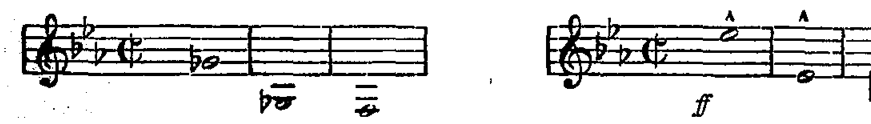

9. Sinf. Adagio-Thema:



D-Messe, Credo:




Einfache, d. h. nur **einseitige** Spannungsdehnung mit kleiner Sekund zeigt die Urform des Finale-Themas der 4. Sinfonie, wobei interessant ist, daß die kleine Sekund in der endgültigen Gestalt des Themas zur Terz erweitert wird (genau übrigens wie in Bachs „Kunst der Fuge" Kontrapunktus 4):
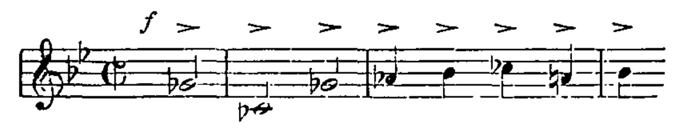



Man vergleiche damit auch das Finale-Thema der 1. Sinfonie.
Die Kombination des Grundtypus B mit der Quint findet sich in folgenden Themen:

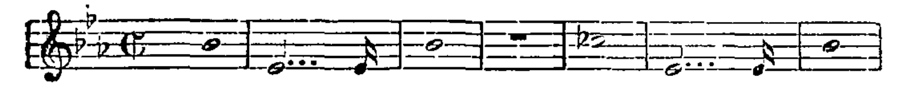
6. Sinf. Hauptthema:



Choralthema im Finale der 5. Sinf.:



Ferner 4. Sinf. Andantethema, 5. Sinf. Adagiothema; die Verbindung mit der Sext zeigt das 2. Thema im Finale der 4. Sinfonie.
Das überzeugendste Beispiel für einseitige Spannungsüberdehnung der Quint ist das Hauptthema der 4. Sinfonie mit der romantischen Wirkung des im 5. Takt so überraschend einsetzenden ces, das wieder nach b zurücksinkt (siehe auch Anfang der E-Messe):



In gleicher Weise ist das Trio-Thema der 1. Sinfonie mit dem Quartschritt aufzufassen. Auch kompliziertere, länger ausgesponnene Gebilde wie das Thema des Tedeums repräsentieren in nuce den kombinierten Formtypus, ebenso das Hauptthema der 7. Sinfonie (zuerst Urintervalle, dann Umspielung des h der Dominante).
Wenn sich solchermaßen, wie wir feststellen konnten, die Mehrzahl der großen Themen Bruckners auf zwei Grundtypen und ihre Kombination zurückführen läßt, wobei die letztere mit ihrer innerdynamischen Kontrastwirkung gerade für die Prägung der ganz monumentalen Themen sich bewährt, so wäre es doch eine vollkommene Fehldeutung, hierin etwa eine die Freiheit des Schaffens beengende Einseitigkeit oder gar einen Mangel an Erfindungskraft erblicken zu wollen. Gewiß, es ist nicht zu leugnen: aus so einheitlich gerichteten Grundtendenzen ergibt sich eine Art Verwandtschaft, um nicht zu sagen Familienähnlichkeit zwischen bestimmten Themen der Sinfonien untereinander, wie dies ja auch aus den angeführten Beispielen ohne weiteres ersichtlich ist. Allein gerade angesichts dieser Tatsache ist es aufs höchste bewundernswert, wie doch durch rhythmische, harmonische und dynamische Umformungen eine unendliche Fülle von Formcharakteren entsteht, die ihrem inneren Gefühls- und Stimmungsgehalt nach so verschieden, einzigartig und einmalig sind, daß die gewisse Ähnlichkeit, der Wurzel nach, den meisten Hörern überhaupt nicht zum Bewußtsein kommt. Nein, Bruckners Erfindungsreichtum erhält gerade durch diesen Zusammenhang seine eigentliche Bestätigung. Höchste Mannigfaltigkeit in der Einheit, das ist — wie bei allen ganz Großen — auch bei Bruckner das weltenschaffende, weltengebärende Formprinzip.

Außerdem ist es aber natürlich keineswegs so, daß mit den genannten Typen das Themenmaterial Bruckners auch nur annähernd erschöpft wäre. Selbstverständlich findet sich in seinen Werken noch eine große Reihe gänzlich andersartiger Themen und Melodiebildungen, die entweder dem klassischen Typus nahestehen oder als einmalige Erfindung ganz für sich betrachtet sein wollen. Vor allem fehlen nicht die Themen mit diatonischen bezw. chromatischen Fortschreitungen, (z. B. 8. Sinf. 1. Satz, 2. Thema u. 4. Sinf. 1. Satz, 2. Thema). Ebenso häufig ist ihre Verbindung mit anderen Typen. Es würde jedoch zu weit führen, hier auf das einzelne einzugehen. Zweck der Betrachtung war ja nicht, sämtliche überhaupt vorkommenden Fälle zu registrieren, sondern die Wurzeln der stilbildenden Formprinzipien aufzuzeigen, die für die Brucknerschen Hauptthemen maßgebend geworden sind.
Im übrigen sind diese Ausführungen keineswegs nur für den Fachmusiker gedacht. Nein gerade auch der musikalische Laie wird sich den Weg zu Bruckner erleichtern, wenn er sich die Mühe nimmt, sich in Bau und Struktur der Themen Bruckners zu versenken, „bei denen der Urwert der Intervalle am reinsten von aller bisherigen Musik ins Licht trift" (Blumberger). Das Studium der Form, natürlich richtig verstanden, behindert nicht etwa, wie ein weit verbreitetes Vorurteil noch immer meint, das Nacherleben der Musik, sondern steigert es und erschließt die wirklichen inneren Zusammenhänge. Vom Sichtbaren aus gilt es das Unsichtbare zu begreifen, von den begrenzten Zeichen aus das Unbegrenzte zu ermessen, einzutreten in das Reich des Ur-Schöpferischen, wo wir dem Flügelschlag großer Seelen zu lauschen vermögen und das Wehen gotterfüllten Geistes uns anrührt.

# DER DEUTSCHE VOLKSTANZ, EIN STIEFKIND DER MUSIKALISCHEN FORSCHUNG UND PRAXIS

VON HANS VON DER AU

## I.

Es liegt ein eigener Reiz darin, deutsches Ahnenerbe im Kaleidoskop der Wissenschaft zu betrachten und dadurch auf dem Wege zur Erkenntnis deutschen Wesens weiterzukommen. Der völkische Aufbruch unseres Volkes hat der Forschung gewaltige An- und erstaunliche Auftriebe gegeben: Eine Fülle von Arbeiten, manchmal gerade wie Pilze aus der Erde geschossen, liegt vor, mehr oder weniger nach den Gesichtspunkten ausgerichtet, die sich mit dem Schnitt der Linien aus der Vergangenheit zur Gegenwart ergeben.
Aus der Besinnung auf germanisches Erbe wird der Gesamtbereich unseres kulturellen Lebens durchforscht, und ungeahnte Ergebnisse fallen uns gleichsam als reife Früchte zu, erfüllen mit der stolzen Freude der beati possidentes und zwingen unwillkürlich zur Überprüfung eigener Kenntnis, Meinung und Beobachtung. Kein

Wunder, wenn nun die deutsche Volkskunde als Kunde vom Wesen, von der Seele des deutschen Volkes nicht mehr in absichtsloser Sachlichkeit, sondern in heiligem Eifer wie aus unabwendbarer, unmittelbarer Verantwortung notgedrungen ernster als je sich besinnt auf die Wege, die sie zu gehen hat, eindringlicher die Ergebnisse überschaut, zu denen sie seither gelangt ist, und die Aufgaben in Angriff nimmt, die in kaum vorstellbarer Fülle und unabweisbarer Dringlichkeit vor ihr liegen. Einsame Wegbereiter aus vergangener Zeit stehen wieder neu vor ihr als Künder des Zieles, Weiser des Wegs werden die seither gefundenen und erprobten wissenschaftlichen Methoden, bei denen uns die Errungenschaften neuzeitlicher technischer Verfahren wirksam zu Hilfe kommen. Wecker des Willens ist die Liebe zum alten, immer jungen Deutschland. Ist so die Volkskunde als Ganzes gesehen seit dem Aufbruch von 1933 dabei, ihre Rolle als ständiges Stiefkind der Wissenschaft mit der des Erstgeborenen zu vertauschen, so liegt es bei ihren Einzelgebieten seit Jahren wesentlich anders. Man braucht sich daraufhin nur einmal die einschlägigen Zeitschriften, etwa die „Hessischen Blätter für Volkskunde“ anzusehen. Es ist hier nicht der Ort, auf Sondergebiete einzugehen; nur darauf sei der Hinweis gestattet, wie unsere deutschen Denkmäler „gefrorener Musik“ im Großen wie im Kleinsten behandelt sind. So ist nun der Weg frei für die Untersuchungen, wie sie gegenwartsnah uns heute angehen. Daneben steht das unermeßliche Gebiet gespielter und gesungener Musik. Unerschöpflich sind die Sammlungen, die uns neben den Werken der hohen Kunst seit anderthalb Jahrhunderten das Gut des deutschen Volksliedes vorlegen. Emsig ist die Arbeit entsagungsvoller Forscher, die die unvorstellbare Fülle des klingenden Erbes sichten und übersichtlich „dem deutschen Volke“, wie die Widmung des Lebenswerkes John Meiers lautet, darzubieten begonnen haben. In Zeitschriften und Jahrbüchern wird im stillen ernste Arbeit am Lied geleistet. „Lied und Volk“ gehören zu hauf, und mit dankbarem Staunen erkennen wir bei unseren deutschen Brüdern jenseits der Reichsgrenzen die Lebensmacht des Liedes, ihre grundlegende und bewahrende Bedeutung. Es bleibt das unbestreitbare Verdienst der musikalischen Erneuerungs-, vorab der Singbewegung, das anvertraute Gut zurück ins Reich und weitergetragen zu haben und immer wieder darauf aufmerksam zu machen, daß nicht ohne Schaden für unser Volk jenes Wort außer acht gelassen werden darf: Was Du ererbt von Deinen Vätern hast, erwirb es um es zu besitzen.

Neben das Singen stellt unsere Sprache von jeher das Springen. Wie steht es nun mit der getanzten Musik? Hier sei des Volkstanzes als des echten und rechten Stiefkindes der Wissenschaft gedacht. Wohl hat die Wiener Zeitschrift „Das deutsche Volkslied“ seit einer Reihe von Jahren als einzige regelmäßig in ihren Blättern dem Volkstanz Raum gegönnt. Aber vielfach ist es doch so, daß man sich bei ernsthaften Menschen fast entschuldigen muß, wenn man sich mit den Fragen des Volkstanzes beschäftigt. Außer ganz gelegentlichen Arbeiten über dieses Stoffgebiet gibt es z. Zt. keine Stelle, die Fragen durchzuarbeiten, die ihrer Bearbeiter dringend harren.

Vorerst freilich muß die Bereitstellung des gesamten Materials erfolgen. Österreich ist unter tatkräftiger Führung Zoders vorangegangen, der seit fast 3 Jahrzehnten ein Volkstanzarchiv eingerichtet hat und mehr als 6000 österreichische Volkstänze aufzeichnen konnte. Mit der Herausgabe seiner prächtigen „Altösterreichischen Volkstänze“ in 4 Bänden hat er, wie keiner vor ihm, die wissenschaftliche Forschung beschenkt und ihr damit ein seither unerreichtes Vorbild gegeben. Der Verband Deutscher Volkskunde-Vereine hat sich der Erkenntnis von der Wichtigkeit der Volkstanzforschung nicht länger verschließen können und die Reihe der deutschen Volkstänze herausgegeben, wobei auf knappstem Raum das Wesentlichste an Volkstanzgut einzelner Landschaften vorgelegt wird. Nach und nach soll und muß der gesamte deutsche Lebensraum erfaßt werden. Viele Landschaften fehlen noch vollständig, vor allem Mitteldeutschland und sämtliche Grenzgebiete hüben wie drüben. Und Eile — mit nötiger Sorgfalt und möglichst umfassender Sachkenntnis — tut not, damit noch gerettet werde, was z. Zt. noch gerettet werden kann. Noch ist es möglich, Vorhandenes unter Auswertung wenn auch nicht reichlicher, doch gegebener Anhaltspunkte z. B. bei der Zentralstelle für Volkstanz, beim Deutschen Volkskunde-Atlas, sowie bei den Mundart-Wörterbüchern der einzelnen Landschaften, festzuhalten und vor unwiederbringlichem Verlust zu sichern. Immer wieder bestätigen die Sammler, ihr Bestes von Leuten zu haben, die inzwischen gestorben sind. — Aber, so fragen wir, wo sind nun die Stellen, die diese Sammlung ermöglichen, da sie die Anforderungen an den Geldbeutel eines einzelnen erfahrungsgemäß bei größter Opfergesinnung weit übersteigen! Nur vereinzelte Stellen, wie z. B. der Landschaftsbund Volkstum und Heimat, Nassau-Hessen, gehen hier vorbildlich voran. Aber um nach dem heutigen Stande der wissenschaftlichen Methoden und mit neuesten technischen Hilfsmitteln arbeiten zu können, fehlen bis jetzt jegliche Möglichkeiten. Nach ihrer Bereitstellung werden so die Voraussetzungen für eine fruchtbare Forschung geschaffen, die, aufs Gebiet des Tanzes angewandt, Ernst machen kann mit der Losung „Blut und Boden“, wenn sie nicht an der Oberfläche haften und bei jeder ernsten Wissenschaft der Gefahr der Geringschätzung, geschweige der Lächerlichkeit verfallen möchte. So wird als nächstliegende Aufgabe die wissenschaftliche Verarbeitung und Herausgabe des deutschen Volkstanzgutes notwendig, in einer Art und Weise, die allen wissenschaftlichen Ansprüchen der Gegenwart genügen kann, vielleicht mit Editionsmethoden, die erst noch gefunden werden müssen. Dann erst kann eine vergleichende Volkstanzforschung einsetzen. Sie hat unter Zuhilfenahme der raumgeographischen Methode im weitesten Sinne aufzuzeigen, was an gemeinsamem Besitz vorhanden ist, den Wegen zu solcher Verbreitung nachzugehen unter zeitlichem, psychologischem und anderem Gesichtspunkt. Sie muß lernen, mit der Volkskunde in ganz neuer Weise zusammenzugehen. Die üblichen landschaftlichen Volkskundewerke stellen unter diesem Gesichtspunkt das Zeugnis wahrer Beschämung aus. Die Volkskunde muß den „Sitz im Leben“ der einzelnen Tänze zeigen, muß begreiflich machen, wie

der eine Tanz nur von seinem Ort im Brauchtum des Jahreslaufes begriffen werden kann, wie ein anderer seine feste Stelle im Ablauf des Menschenlebens hat. Das treibt vorwärts zur Untersuchung der Volkstänze nach ihrer Zugehörigkeit zu bestimmten Gesellschaftsformen. Hand in Hand damit wird sie auf Kulturschichten vorstoßen, um dann schließlich zu zeigen, aus wie wechselvollen Zusammenhängen von Vorzeit und Gegenwart ein noch heut geübter Tanz gewachsen ist und verstanden werden muß. Auch die Symbolforschung, die Erkenntnis der Heil- und Sonnenzeichen ist seither fast völlig am Volkstanz vorbeigegangen und hat nicht den Versuch gemacht, diese überreichen Anregungen auf das Gebiet des Volkstanzes anzuwenden und die Ergebnisse religions-psychologisch, kultgeschichtlich, bis hin zu den Formen der Säkularisierung auszuwerten. Auch die Untersuchungen nach dem Verhältnis von Melodie (Text), Rhythmus und Tanzbewegung, über die Tempi, gehören hierher. Bezeichnenderweise sind einige Ansätze von österreichischer Seite hier zu buchen.
So wird der Weg frei für die Forschung zur landschaftlichen, stammesmäßigen Besonderheit des Tanzgutes. Der ganze Fragenkreis der Rasse in ihrem Verhältnis zur Landschaft muß wissenschaftlich durchdacht und begründet werden. Über erste Ansätze hinaus ist die Arbeit noch nicht gediehen. Auch hier werden von der raumgeographischen Methode in ihrer Gesamtheit her wesentliche Aufschlüsse zu erwarten sein und die Ergebnisse sich gegenseitig erweitern und verbessern als Beiträge zur Frage nach Blut und Boden. So erst werden sich auch Maßstäbe für die Beurteilung der Echtheit eines Volkstanzes in einer Landschaft erkennen lassen, die es gestatten, das Verhältnis von Dynamik und Statik am Bild der Wirklichkeit abzulesen und zur Erkenntnis des Besonderen beizutragen gegenüber der Gefahr erdrückender Verallgemeinerung. Und von daher wird dann eine schon mehrfach geforderte Stilkunde des Volkstanzes möglich und der Beitrag der einzelnen Stämme und Landschaften nach ihrem tänzerischen, aber auch geistigen und seelischen Gehalt erwiesen. In diesem Zusammenhang bedeutet der ständige Vergleich zwischen Lied und Tracht einerseits — und Tanz andererseits eine Verfeinerung der Forschungsmethode und wird auch die Faktoren der Zersetzung oder Erhaltung bei dem Träger des Volksgutes erschließen. Schließlich muß hier noch nachdrücklichst auf die Ausdehnung der Volkstanzforschung nach den Sprachinseln hingewiesen werden, die, einmal ernsthaft betrieben, noch wesentliche Förderung der einschlägigen Fragen im Sinne zeitlicher und wesensmäßiger Tiefe bringen und auch den Einfluß von Landschaft und Umwelt für den gleichen Stamm erneut nachprüfen kann. Auch in der landschaftlichen Volkstanzforschung wird noch eher ein Ergebnis zur Formgeschichte eines Tanzes zu erwarten sein als sonst.
Aus dem bunten Wechselspiel von Ergebnissen allgemeiner und landschaftlicher Art wird dann auch jene Form von Untersuchung möglich werden, wie sie in erstem kühnen Wurf Richard Wolfram, begabt mit unvorstellbarem Forscherglück und unerreichter Sachkenntnis bei seinem „Schwerttanz und Männerbund“ versucht:

die Monographie. Von da aus wird man auch die nimmer ruhende Frage nach dem Verhältnis von Gesellschafts- und Volkstanz einmal im umgekehrten Sinne wie seither zu beantworten versuchen. Aber das alles darf nicht eine Summierung einzelner Feststellungen und Ergebnisse sein, sondern muß die Synthese finden, die ihren wissenschaftlichen Sinn erst da erhält, wo auch die an sich so kleine, bescheidene Frage nach dem Wesen des Volkstanzes und seiner Prägung zum klaren Spiegelbild dessen wird, was uns in Volkstum und Heimat, in Blut und Boden beschlossen liegt als Formung der deutschen Seele und als Erweis der Kraftströme unseres gegenwärtigen Lebens.

## II.

Wie sich trotz der völkischen Erkenntnisse im Zusammenhang mit dem politischen Geschehen bis jetzt auf dem Gebiete der Volkstanzforschung kaum etwas regt, auch noch keinerlei programmatische Erklärungen zuständiger Sachstellen gegeben sind, so steht es auch mit der Praxis. Trotz allen Bekenntnisses zu Blut und Boden geht man am Volkstanz vorüber: Er ist Stiefkind. — Ich will nicht reden von den Tanzstätten der Städte, ganz zu schweigen von den Großstädten, nicht von dem heutigen Tanzstunden-Pensum. Es sei nur hingewiesen auf unsere großen nationalen Feiertage. Sie zerfallen in zwei Teile, einen ersten festlichen und einen zweiten gemütlichen. Beim ersten Teil ist alles bis aufs letzte Wort durchdacht, gestrafft in nationalsozialistischer Haltung: gestaltet. Der zweite Teil gestaltet sich selbst, und es ist auch danach. Man greift sich an den Kopf und fragt sich, ob wir denn wirklich im Dritten Reiche leben. Wo es „gemütlich“ hergeht, sieht es aus, als hätten wir keinen Umbruch erlebt. Auf unseren Feiertagen das Bild wundervoll erhebender, wiedergeschenkter Gemeinschaft in Zucht und Ordnung, und — hinterher feiert der Individualismus wahre Orgien. Auf den Tanz gesehen, finden wir den égoïsme à deux, und für Gemeinschaftsgestaltung der Feier gibt es nur Fehlanzeige. Tanzgesinnung, ausgedrückt in Haltung und bestimmt vom jeweiligen Tage her, oder gar Besinnung auf das Vätererbe der Landschaft — über Ansätze, die dazu noch ein „Geschmäck'le“ haben, sind wir noch nicht hinausgediehen. Oder man achte einmal auf die sogenannten Trachtengruppen und ihre Darbietungen! Der gute Wille soll anerkannt sein, ebenso die aufgewendete Mühe und die Opfer, aber formal und inhaltlich befriedigt das wenigste. Da tritt irgendwo eine Gruppe als National-Schwälmer auf und tanzt — den Pfälzer Billigheimer Siebensprung; die Hotzen zeigen dem mindestens einen Sechsertanz erwartenden Zuschauer das — Burebübli. Siebenbürger, echte wie unechte in Tracht, führen einen schwedischen Volkstanz vor, oder ein findiger Kopf komponiert sich für seine mehr oder weniger (Bubikopf und Stöckelschuhe) stilechte Trachtengruppe seinen Bedarf an Tänzen selbst, und sammelwütige Neulinge heimsen auf diese Weise eine große Ernte ein. Oder man sehe sich einmal unsere Tanzkreise an, die in ihrer alten Form nun bald alle das Feld geräumt haben, weil sie nichts mit und von der Zeit lernen wollten.

Gewiß soll ihr Verdienst für die Zeit der Jugendbewegung in keiner Weise bestritten oder verkleinert werden. Noch heute gibt es unbelehrbare Dogmatiker, die mit ihrer längst abgängig gewordenen, weil stehengebliebenen Auffassung nur bestimmte Gruppen von Tänzen kennen und anzuerkennen vermögen. Wo solche Kreise heute noch der Ansicht sind, eine Aufgabe aus ihrer Geschichte, eine Berechtigung von ihrem inneren Auftrage her ableiten zu können — hinweg mit ihnen. Nur dann haben sie ein Daseinsrecht, wenn sie unter Beseitigung aller wie immer gearteten Schranken in strenger Auslese um der Sache und des Volkes willen zu Stoßtrupps für das Volkstum werden, anderen, die es haben wollen, das wiederentdeckte Volksgut weiter- und zurückgeben. Es hieße Eulen nach Athen tragen, hier Wege zu benennen, die beschritten werden können und müssen. — Und was soll getanzt werden? Gewiß, jede Engherzigkeit hat zu verschwinden, aber zunächst muß das Volkstanzgut der Heimat berücksichtigt werden, schon um dadurch die organische Verbindung mit der älteren Generation zu bekommen, und zugleich in der Verantwortung, die sich dessen bewußt ist, daß im Volkstanz Formen festlicher Freude gegeben sind, deren zeitliche Gebundenheit längst nicht so ins Gewicht fällt, wie jene Spezies von Tanzneuschöpfern es wahr haben will, weil sie in der Regel ohne nötige Ehrfurcht vor dem Vorhandenen ist, anstatt dieses sich gründlich anzusehen und innerlich zu erwerben. Da gehört für den Leiter zwar ein bißchen mehr dazu als nur guter Wille; ein wenig gesunder Menschenverstand und Menschenkenntnis wird, wie so oft bei ähnlichen Gelegenheiten, das Rechte treffen und damit Wege zu wirklicher Freude und Feier führen. Auch hier gilt für die Stadt etwas anderes als für das flache Land. Ist es undenkbar, daß wir wieder da hinkommen, daß jede Landschaft etwa zehn bezeichnende Tänze aus ihrem Gebiet wieder lernt und beherrscht, wie bei Liedern und Spielen? Wie soll getanzt werden? Der Tanz sei Abbild, Zeugnis, gestaltetes Wort, ja wenn man so will, in Bewegung umgesetzte Anschauung von Menschen und Dingen, er sei werbend, erfreuend, erheiternd, mitreißend! Dabei ein Abbild von Zucht und Ordnung. Die Alten haben die Volkstänze immer streng im Kreise getanzt. Wer sich nicht dazu bequemte, tanzte „aus der Reihe" und stellte sich damit außerhalb der Volksgemeinschaft. Nur dann wird die mit jedem Tanze der Gemeinschaft gestellte Aufgabe durch die Tanzenden gelöst, wenn alle der gemeinsame Wille beseelt, zur vollendeten Gestaltung mitzuhelfen. Die Einzelpaare ordnen sich willig bei ihrer eignen, ihnen unbenommenen Freude dem Ganzen unter. Und wie man bei einem Chor aus dem Singen etwa eines Kanons seine Bindefähigkeit ablesen kann, so auch einer Gruppe ihren Gemeinschaftswillen, das ungeschriebene und doch jedem spürbare Gesetz des Kreises, das die Gemeinschaft zusammenbindet, zu erfüllen. Das ist Sachlichkeit des Tanzes und innere Anteilnahme an dem Erleben der Allgemeinheit. Dabei wird es dann gleichgültig, ob der zu tanzende Tanz ein großer oder ganz schlichter, einfacher ist. Wenn nur etwas von einer Beseelung zum Ausdruck kommt, als Ausdruck der Gemeinschaft. Der Weg bis dahin ist weit. Unsere Musiker müssen auch

erst wieder lernen, was Volksmusik ist, und das innere Verhältnis zum Tanz und zu den Tanzenden. An brauchbaren Sammlungen, an Ausgaben zum Musizieren von Volkstänzen fehlt's nicht. Wann wird dem Volkstanz wieder die Stellung gegeben, an die ein großer Kenner unseres Volkes dachte, als er das Wort prägte: „Die Nation ist die glücklichste, die viel Freuden im Tanz auszudrücken vermag, oder, wo sie gedrückt ist, viel Leid vertanzen mag!"

# ÜBER DIE RAUMAKUSTIK VON KONZERT- UND FEIERSÄLEN

VON ERICH THIENHAUS

Von seiten musikalisch interessierter Kreise erhebt sich häufig die Frage, wie weit man heutzutage in der Lage ist, die Eignung eines Saales für musikalische Darbietungen vorauszuberechnen, d. h. also, wie weit es möglich ist, dem Architekten Richtlinien und Ratschläge zu geben, auf Grund deren er mit Sicherheit eine gute Akustik in dem geplanten Konzertsaal erzielen kann. Mit der Lösung dieser Aufgabe haben sich die führenden Akustiker während der letzten zwei Jahrzehnte in zielbewußter Arbeit beschäftigt. Dabei galt es, einerseits sich theoretische Vorstellungen über die Schallausbreitung in geschlossenen Räumen und über die an den Wänden, der Decke und dem Fußboden auftretenden Erscheinungen zu machen und die Richtigkeit solcher Vorstellungen durch planmäßige Versuche zu prüfen, andererseits die akustischen Eigenschaften anerkannt guter und berühmter Konzertsäle und Theaterräume mit Hilfe geeigneter Meßverfahren zu studieren. Mit dem Erfahrungsmaterial, das aus diesen Arbeiten gewonnen wurde, und das im großen und ganzen eine schöne Übereinstimmung zwischen Theorie und Praxis zeigt, lassen sich heute die meisten Aufgaben der Raumakustik weitgehend beherrschen.[1]

Die Schallvorgänge in einem geschlossenen Raum können unter drei verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden. Bei der „geometrischen Raumakustik" verfolgt man vor allem die Richtung der Schallausbreitung von der Schallquelle her, d. h. man spricht in Analogie zur Optik von Schallstrahlen, die die Begrenzungsflächen treffen und von dort in bestimmten Richtungen zurückgeworfen und je nach der Wandform zusammengebündelt oder zerstreut werden. Echos, Brennpunktbildungen (vgl. Flüstergalerie) und die Frage der gerichteten oder ungerichteten (diffusen) Wandreflexion sind Gegenstand der geometrischen Betrachtungsweise. Bei der „statistischen Raumakustik" nimmt man an, daß die Schallenergie den Raum gleichmäßig erfüllt, daß alle Wände einschließlich Boden und Decke sehr oft und unter sämtlichen möglichen Richtungen von den Schallwellen getroffen werden und daß die Wände dabei einen Teil der Schallenergie verschlucken. Diese Betrachtungen führen zu dem Begriff des Nachhalls. Endlich kann man auch den schallerfüllten Raum in seiner Ge-

[1] Es sei hier vor allem an die Pionierarbeit der Forscher G. v. Békésy, V. O. Knudsen, Erwin Meyer, F. M. Osswald und – last not least – W. C. Sabine gedacht.

samtheit als ein abgeschlossenes schwingendes Luftvolumen ansehen, wie es in der „wellentheoretischen Raumakustik" geschieht. Hier gewinnt man Aussagen über die Eigenschwingungen des Raumes (Raumresonanzen).
Das bei weitem wichtigste akustische Kriterium eines Raumes ist der Nachhall. Bei jedem Rückwurf, den der Schall von einer Wand erfährt, verliert er durch die Schallschluckung der Wand einen Anteil seiner Energie. Da sich die Schallwelle mit einer bestimmten Geschwindigkeit fortbewegt (Schallgeschwindigkeit = 340 Meter je Sekunde), muß sie in einem geschlossenen Raum notgedrungen immer wieder auf irgend eine der Begrenzungsflächen auftreffen und sich wegen des fortgesetzten Energieverlustes allmählich totlaufen. Die Zeit, die verstreicht, bis die Schallenergie auf den millionsten Teil ihres Anfangswertes abgeklungen ist, bezeichnet man als die Nachhallzeit des betreffenden Raumes. In grober Annäherung ist das auch diejenige Zeit, die vergeht, bis der Nachhall z. B. eines Knalles unhörbar geworden ist. Die Nachhallzeit läßt sich mit geeigneten Meßgeräten objektiv messen. Sie ist bei Räumen, die normale Abmessungen haben und die nicht übertrieben stark gedämpft sind, weitgehend unabhängig vom Ort der Schallquelle und des Meßmikrophons. Man benutzt die Nachhallzeit deswegen zur akustischen Kennzeichnung eines Raumes.
Das Schallschluckvermögen der Baustoffe ist sehr unterschiedlich und außerdem im allgemeinen stark abhängig von der Frequenz des auftreffenden Schalles. Die „porösen Schallschluckstoffe", d. h. rohes oder verputztes Mauerwerk, Stoffbekleidungen, Vorhänge, Teppiche und die Zuhörerschaft verschlucken die hohen Frequenzen sehr viel stärker als die tiefen. Andererseits können schwingungsfähige Gebilde wie Fenster, Türen, Holzverschalungen von Emporen, hohlliegende Holzfußböden und vor allem die heutzutage gerne benutzten Sperrholzwandverkleidungen von den tieferen Frequenzen zum Mitschwingen angeregt werden. Dadurch wird dem Raum im tiefen Frequenzgebiet viel an Schallenergie entzogen, so daß diese sogenannten „mitschwingenden Schallschluckstoffe" die tiefen Frequenzen besonders stark verschlucken. Die Wirkung der mitschwingenden Schallschluckstoffe wird in neuerer Zeit auch mit Erfolg durch kleine, mit porösen Materialien gedämpfte Resonanzhohlräume erzielt, die, meist unter Verwendung von Hohlsteinen, unmittelbar in die Mauern eingebaut werden. Je nachdem wie nun die verschiedenartigen Baustoffe teilhaben an der Gestaltung von Decke, Fußboden und Wänden, kann auch die Nachhallzeit für verschiedene Frequenzen sehr verschieden sein. Es ist ja z. B. wohlbekannt, daß ein hoher Ton in der Regel sehr viel schneller verklingt als ein tiefer.[2] Die Nachhallzeit hängt mit dem Schallschluckvermögen der Wände[3] und dem Raumvolumen durch eine einfache Formel zusammen, die aus der Sabineschen Nachhalltheorie folgt und die in

[2] „Wenn das Gewölbe widerschallt,
Fühlt man erst recht des Basses Grundgewalt."

[3] Das Verhältnis des von einer Fläche verschluckten Schalles (Schallstärke) zum auftreffenden Schall wird als Schluckgrad des Materials bezeichnet, aus dem diese Fläche besteht.

allen Fällen, bei denen keine abnormen Raumverhältnisse vorliegen, auch gut die Erfahrungen der Praxis wiedergibt.

Aus den zahlreichen Nachhallmessungen, die im Laufe der Jahre in berühmten Konzertsälen und Kirchen durchgeführt wurden, ergab sich in befriedigender Übereinstimmung mit systematischen Untersuchungen, daß es vom musikalischen Standpunkt aus günstig ist, wenn die Nachhallzeit für alle Freqenzen ungefähr gleich groß ist. Ein geringes Anwachsen der Nachhallzeit bei den tiefen Frequenzen ist nicht von Nachteil. Ferner fand man naturgemäß für die größeren Säle auch die größeren Werte der Nachhallzeit. Aus diesen an anerkannt guten Musikräumen gewonnenen Erfahrungen konnte man einen Zusammenhang festlegen zwischen der Raumgröße (Volumen in Kubikmeter) und derjenigen Nachhallzeit, die für den betreffenden Raum mit großer Wahrscheinlichkeit eine besonders gute Akustik erwarten läßt. Man bezeichnete das als die „günstigste Nachhallzeit“. In Abbildung 1 sind auf der waagerechten Achse das Raumvolumen in Kubikmeter (m³), auf der senkrechten die Nachhallzeit in Sekunden (sec) aufgetragen. Für eine Reihe von Sälen ist die Nachhallzeit im vollbesetzten (×) oder im leeren Zustand (○) eingezeichnet. Die Werte der günstigsten Nachhallzeit für Konzertsäle sind etwa in der Nachbarschaft der ausgezogenen Kurve zu suchen. Bei Rundfunksenderäumen und Tonfilmtheatern liegen die günstigen Nachhallzeiten etwas niedriger.

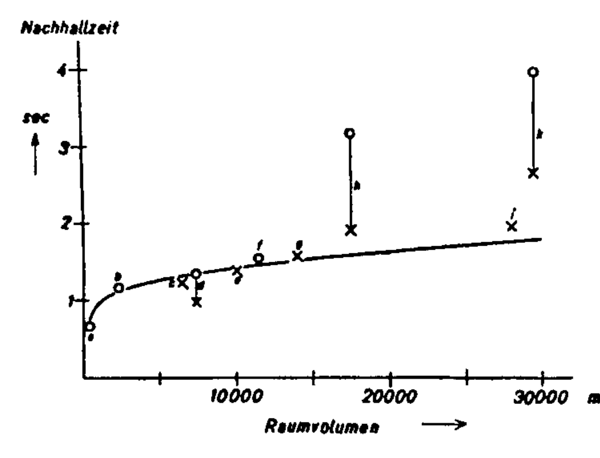



Abbildung 1: Günstigste Nachhallzeit in Abhängigkeit vom Raumvolumen (———) und Nachhallzeiten einiger bekannter Musikräume im leeren (○) oder voll besetzten Zustand (x). a) Studio, Berlin; b) Eosanderkapelle, Berlin; c) Beethovensaal, Berlin; d) Staatsoper, Berlin; e) Conventgarden, London; f) Großer Gewandhaussaal, Leipzig; g) Queenshall, London; h) Philharmonie, Berlin; i) Eastman Theater, New York; k) Michaeliskirche, Hamburg.

Wie die Nachhallzeit von der Frequenz abhängt, ist in den Abbildungen 2 und 3 dargestellt. Die waagerechte Achse enthält die Frequenzen in Hertz (Hz = Schwingungen je Sekunde), die senkrechte wieder die Nachhallzeit. Gezeigt sind die Michaeliskirche (Hamburg), die Thomaskirche (Leipzig), das Gewandhaus (Leipzig), die Scala (Mailand), die Philharmonie (Berlin), die Staatsoper (Berlin) und ein Studioraum (Berlin).[4] Der Nachhallverlauf aus dem großen Gewandhaussaal und der Staatsoper bringt die hervorragende Akustik dieser Räume gut zum Ausdruck.

[4] Die Messungen aus der Thomaskirche und dem Gewandhaus stammen von E. Meyer und L.

Wenn man in einem Saal einwandfreie akustische Verhältnisse schaffen will, setzt man in die erwähnte Formel den Wert der gewünschten Nachhallzeit ein und findet damit das gesamte Schallschluckvermögen, das die Wände des Raumes aufweisen müssen. Nach den heute vorliegenden zahlreichen Meßergebnissen über den Schallschluckgrad von Baustoffen aller Art muß der Architekt dann seine Wahl so treffen, daß erstens von sämtlichen Begrenzungsflächen zusammen das erforderliche Schallschluckvermögen erreicht wird und daß zweitens — durch geeignete Kombination von porösen und mitschwingenden Schallschluckstoffen — die Nachhallzeit für alle Frequenzen gleich groß wird. Dabei ist es für das Gelingen wichtig, die Schallschluckstoffe möglichst gleichmäßig verteilt anzubringen.
Selbstverständlich muß bei der Berechnung des Nachhalls auch die Zuhörerschaft berücksichtigt werden, die nicht nur psychisch, sondern auch physikalisch ein erhebliches Schallschluckvermögen besitzt. So ist gepolstertes Gestühl unbedingt vorzuziehen, weil sich damit der Unterschied in der Nachhallzeit bei vollem und leerem Saal wesentlich vermindert. Es ist offensichtlich, wie vorteilhaft sich eine solche Maßnahme bei den Proben und bei Veranstaltungen mit geringer Besetzung auswirken muß. Man vergleiche die Nachhallkurven aus Abbildung 3 von der Staatsoper (gepolstertes Gestühl) mit denjenigen von der Philharmonie (Parkettfußboden und Holzstühle)!

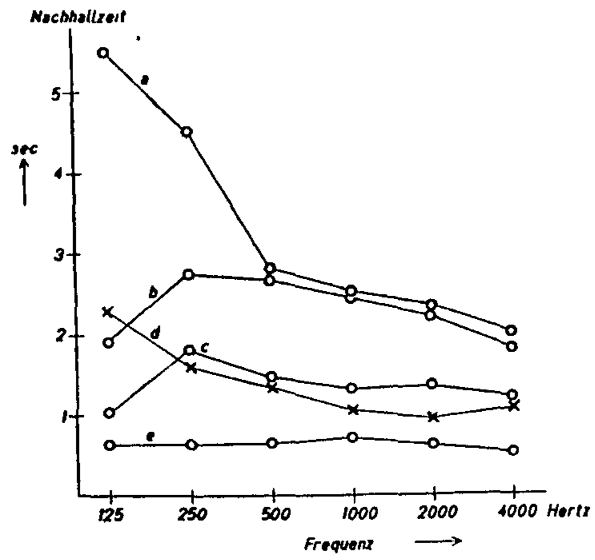



Abbildung 2: Nachhallzeit in Abhängigkeit von der Frequenz. a) Michaeliskirche, Hamburg (leer); b) Thomaskirche, Leipzig (leer); c) Großer Gewandhaussaal, Leipzig (leer); d) Scala, Mailand (besetzt); e) Studio, Berlin (leer).

Die Schaffung eines günstigen Nachhalls ist zweifellos die wichtigste Voraussetzung für eine gute Akustik. Es ist jedoch nicht immer damit allein getan. Denn trotz der richtigen Nachhallzeit können u. U. Fehler auftreten, die ihre Ursache in unglücklichen geometrischen Verhältnissen des Raumes haben. Z. B. besteht die Gefahr eines

Cremer, die aus der Michaeliskirche, Scala, Staatsoper und Philharmonie von E. Meyer und P. Jordan.

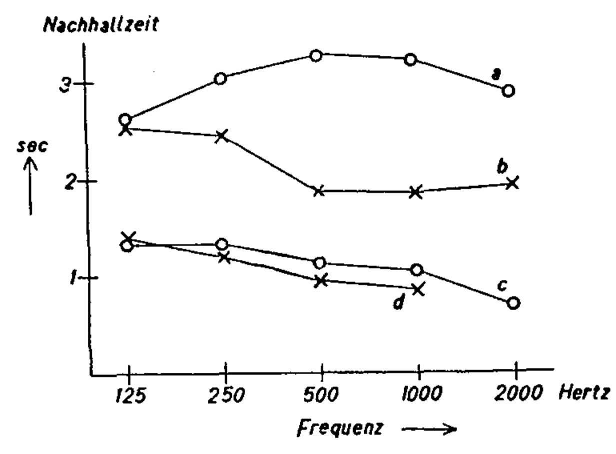



Abbildung 8: Nachhallzeit in Abhängigkeit von der Frequenz. a) Philharmonie, Berlin (leer); b) Philharmonie, Berlin (voll besetzt); c) Staatsoper, Berlin (leer); d) Staatsoper, Berlin (voll besetzt).

Echos, wenn in dem Saal Flächen von geringem Schallschluckvermögen vorhanden sind, die sowohl von der Schallquelle als auch von den Zuhörern sehr weit entfernt liegen. Es kann dann neben dem direkten Schallstrahl noch ein zweiter Schallstrahl mit merklicher Verspätung bei dem Hörer eintreffen, der auf seinem Umweg, etwa über die sehr hoch gelegene Decke, nur wenig gedämpft wird. Ist diese Verspätung größer als rund $1/_{20}$ Sekunde, oder anders ausgedrückt, ist der Umweg um mehr als 17 Meter länger als die direkte Verbindungslinie von der Schallquelle zum Hörer, so empfindet man bereits ein deutliches Nachklappen, was auf jeden Fall die Güte der Darbietung sehr beeinträchtigt.

Ob in einem Saal Echos wahrscheinlich sind, kann man im allgemeinen bereits mit einiger Sicherheit durch Konstruktion von Schallstrahlen entsprechend den optischen Spiegelgesetzen aus den Zeichnungen des Architekten feststellen. Schwieriger ist es schon, Echos mit mehrfachen Rückwürfen, wie sie vor allem in größeren Räumen mit gewölbeförmigen Begrenzungsflächen vorkommen können, auf zeichnerischem Wege zu finden. Hier kann ein Modellversuch mit Lichtstrahlen helfen, die man mit Rauch sichtbar macht. Auf diese Weise wurde unlängst das Echo im Tanzsaal des Kaiser Wilhelm-Palais in Berlin als eine räumliche Erscheinung erklärt. In diesem Saal kehrt ein Schallstrahl nach 6 Rückwürfen an Boden und Decke fast genau wieder zu seinem Ursprungsort zurück. Dabei läuft er wegen der geringen Wanddämpfung sehr viele Male im Raum herum, bevor er verklungen ist, und man kann bei hinreichend starker Anregung, etwa durch einen Schuß, eine rund 60fache Wiederkehr beobachten (60faches Echo)![5]

Es ist einleuchtend, daß es einen stetigen Übergang von den ausgeprägten Echos mit seinen eindeutig gerichteten Schallstrahlen bis zum regulären Nachhall mit seiner gänzlich ungerichteten Schallverteilung gibt. Und zwar ist die Akustik umso besser, je weniger sich bevorzugte Schallrichtungen ausbilden können. Man muß deshalb

[5] Herrn Dr. L. Cremer, Berlin, verdanke ich diese aus einer noch nicht veröffentlichten Arbeit stammende Mitteilung.

bestrebt sein, neben einem angemessenen Schallschluckvermögen die Oberfläche der Wände und Decke schon rein geometrisch so zu gestalten, daß sie den Schall möglichst gut zerstreuen. D. h. eine ausgeprägte Profilierung und Auflockerung der Wände ist akustisch stets von günstigem Einfluß. Das ist auch der Grund, weshalb man sich mit Recht davor scheut, alte bewährte Konzertsäle, die mit ornamentalem Stuckwerk aller Art, mit allegorischen Gipsplastiken, Nischen, Säulen usw. oft höchst geschmacklos „verziert" sind, in architektonisch einwandfreiem Sinne umzugestalten. Denn man hat es häufig genug erfahren müssen, daß mit diesen „Verzierungen" leider auch die gute Akustik aus dem Saal verschwand! Es ist also eine wichtige Aufgabe für den Architekten, eine stark wirksame Wandprofilierung von unregelmäßiger und aufgelockerter Form zu entwerfen. Übrigens entspricht eine harte glatte Wand in der Optik einem Spiegel, während eine harte profilierte Wand mit einer hell getönten, matten Fläche gleichbedeutend ist. Danach kann man sich die akustische Wirkung der profilierten Oberfläche im Vergleich zur glatten Wand auch gut veranschaulichen, wenn man daran denkt, wie unbehaglich der Aufenthalt in einem Spiegelsaal ist.

Eine besonders schwierige, zunächst unmöglich erscheinende Aufgabe wurde erstmalig beim Bau des Fels-Planetariums in USA gelöst: der riesige, halbkugelförmige Kuppelraum sollte trotz seiner vom akustischen Standpunkt aus völlig unbrauchbaren Gestalt mit einer einwandfreien Akustik versehen werden. Der Gedanke, die ganze Kuppel aus durchlöchertem Blech zu bauen, brachte einen vollen Erfolg. Selbst wenn die Fläche der Löcher im Vergleich zur Gesamtfläche weniger als etwa 15% beträgt, ist ein solches Blech, zumindest im tiefen und mittleren Frequenzbereich, praktisch vollkommen schalldurchlässig. Man brauchte dann nur noch die erforderlichen Schallschluckstoffe außerhalb der Kuppel so anzubringen, daß die gewünschte Akustik erreicht wurde. Die Kuppel konnte also ihren Zweck, als Projektionsfläche für den Sternenhimmel zu dienen, gänzlich unberührt von den raumakustischen Einbauten in vollem Umfang erfüllen. Seit jenem Versuch hat man mit Hilfe durchlöcherter oder geschlitzter Bleche oder auch dünner Sperrholzplatten eine Trennung der optischen und akustischen Funktionen des Wandmaterials allerorts bei zahlreichen weiteren Gelegenheiten durchgeführt und ähnlich gute Ergebnisse damit erzielen können.

Über die Frage der Schallverteilung ist folgendes zu sagen: Eine vollkommen gleichmäßige Schallverteilung, wie sie die Sabinesche Nachhalltheorie voraussetzt, gibt es streng genommen nur in stark hallenden, also musikalisch ungeeigneten Räumen. In einem normalen Konzertsaal hat dagegen das Schallschluckvermögen der Wände schon einen bedeutenden Einfluß auf die Schallverteilung. Und zwar ist einmal die unten im Raum herrschende Lautstärke bei einer bestimmten Schallstärke der Schallquelle umso geringer, je größer das Schallschluckvermögen der Wände, d. h. je kleiner die Nachhallzeit ist. Zum anderen werden von dieser durch die Schallschluckung der Wände verursachten Lautstärkeverminderung die von der Schallquelle weiter entfernten Plätze wesentlich mehr betroffen als die näher gelegenen. Denn bei dem ent-

fernten Beobachtungspunkt überwiegt der indirekte Schall, der bereits einen oder mehrere energievernichtende Rückwürfe an den Wänden hinter sich hat, gegenüber dem von der Schallquelle her auf dem direkten Wege eintreffenden Schall. Umgekehrt überwiegt in der Nähe der Schallquelle der direkte Schall bei weitem. Man bemüht sich deshalb, eine unzulässig große Lautstärkeabnahme mit der Entfernung vom Podium durch eine gleichmäßige Verteilung des Schallschluckvermögens zu vermeiden. Es kann sogar vorteilhaft sein, die vom Podium sehr entfernten Bereiche des Saales, insbesondere die teilweise verdeckten Nebenräume z. B. unterhalb einer Empore, mit Wandmaterialien auszustatten, die etwas weniger stark schallschluckend wirken. Mit dieser Maßnahme kann man bis nahe an die Grenze einer Echobildung herangehen. Freilich darf man solche Wandflächen mit sehr geringem Schallschluckvermögen nur in der Nähe der Zuhörer, nicht aber, wie bereits erläutert, etwa oben an der Decke anbringen. Das früher oft bevorzugte gegenteilige Verfahren, das darin bestand, in der Umgebung des Podiums durch betont glatte und harte Wände eine Reflektorwirkung zu erzeugen und dafür an der Rückwand des Saales eine möglichst gute Schallschluckung vorzusehen, hat sich wegen der damit verbundenen ungünstigen Schallverteilung nicht recht bewährt.

Der Einfluß ausgeprägter Raumresonanzen (Eigenschwingungen) gelangt bei Musikdarbietungen in gebräuchlichen Sälen kaum zum Bewußtsein. Solche Erscheinungen beobachtet man vor allem in langen Korridoren, stark hallenden Gewölben und — zum allgemeinen Vergnügen sangesfreudiger Männer, die dank ihrer tiefen Stimmlage die hervortretenden Eigenfrequenzen anzuregen vermögen — im Badezimmer. Während bei den bisherigen Betrachtungen stets von fortschreitenden Schallwellen (Schallstrahlen) die Rede war, handelt es sich bei den Raumresonanzen um sogenannte stehende Wellen, die sich im einfachsten Fall zwischen zwei gegenüberliegenden, gut schallreflektierenden Wänden des Raumes ausbilden. Ist die eine Dimension besonders bevorzugt wie beim Korridor, so liegen die Verhältnisse ähnlich wie bei einer Orgelpfeife, nur ins Große übertragen.

Es ist in gedrängter Darstellung versucht worden, einen Überblick über die Forschungsergebnisse, Arbeitsmethoden und Erfolge der Raumakustik zu geben. Abschließend bleibt noch der Wunsch offen, daß die Architekten diese Erkenntnisse noch häufiger in der Praxis anwenden mögen, als es bisher schon geschehen ist.

# DIE BEZIEHUNGEN BEETHOVENS ZUM INSTRUMENTENBAU

VON ALBRECHT GÄNSE

Kunst und Technik, vollends Musik und Technik, scheinen immer noch allzuvielen unüberbrückbare Gegensätze zu sein, ihre einzige Beziehung der Kampf. Den Grund hierfür wird man in dem beispiellosen Aufschwung der gesamten Technik suchen müssen, seitdem etwa zu Beginn des vorigen Jahrhunderts die neuen Naturkräfte durch ihre gesetzmäßige Erfassung der Konstruktion von neuen Maschinen dienstbar gemacht werden konnten. Es kam bei dem schnellen Tempo dieser Entwicklung zu einer sehr autonomen Zielsetzung, die wiederum eine Ziellosigkeit im Hinblick auf den gesamten Kulturorganismus bedingte. Die Technik wirkte auf diese Weise mehr kulturzerstörend als kulturfördernd. So ist die Abneigung des Künstlers gegen alles, was irgendwie mit Technik zu tun hat, verständlich. Angesichts dieser schroffen Ablehnung begreift man auch, daß hiervor selbst die früher so engen Beziehungen zwischen Mathematik und Musik, die seit dem Altertum bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts feststellbar sind, betroffen wurden. Die Überwindung dieses Zustandes erscheint im Interesse einer wahren Kultureinheit damit umso dringender gefordert.

Zur Zeit Beethovens war dieses Mißverhältnis noch nicht spürbar. So finden wir denn, seiner universalen Natur entsprechend, den Künstler in einem hohen Grade aktiv darin beteiligt, die technischen Errungenschaften seiner Zeit seinen künstlerischen Absichten dienstbar zu machen. Neben Anregungen auf dem Gebiete des Instrumentenbaus, die einer vollkommeneren Verwirklichung seiner künstlerischen Ideen dienen sollten, ist doch auch die Beschäftigung mit dem Problem der mechanischen Reproduktion von Musik zunächst durchaus ernstgemeint gewesen. Daneben ist es dann die tragische körperliche Not, sein Gehörleiden, das ihn, mehr gezwungen, den Konstrukteuren akustischer Apparate Aufgaben stellen läßt.

Von den Musikinstrumenten war es vor allem das Klavier, dessen Koonstruktion Beethoven unmittelbar und entscheidend beeinflußt hat. Sehr früh bereits, bald nach der Übersiedlung der Geschwister Stein von Augsburg nach Wien, trat er in engste Beziehungen zu dem Stein-Streicherschen Unternehmen. Mit Nanette Streicher, geb. Stein, der Firmeninhaberin, die Künstlerin und Konstrukteurin zugleich, die Seele des Unternehmens war, verbindet den Meister eine herzliche Freundschaft. Sehr bald gehen von Beethoven folgenschwere Anregungen aus, die schließlich zur Umgestaltung des ursprünglichen Wiener Flügels führten. Zur Zeit der Jahrhundertwende hatte dieser noch den Mozart-Steinschen Charakter. Seit dem Jahre 1802 war bei Beethoven bezüglich der Wahl des Klavierinstruments die endgültige Ent-

scheidung zu Gunsten des Hammerflügels — damals von ihm noch Pianoforte[1] genannt — gefallen. Der damalige Klaviertypus mit dem fast widerstandslosen Tastenfall, den wir mit Hans Brunner[2] den Mozarttypus nennen können, konnte Beethovens seelisch-körperliche Haltung, die der Moazrts entgegengesetzt war, durchaus nicht gerecht werden. Beethoven verlangte — und das ist außerordentlich aufschlußreich für sein gesamtes musikalisches Schaffen — einen Widerstand beim Niederdrücken der Tasten. Hierzu macht Reichardt in einem Briefe vom 7. 2. 1809 eine interessante Bemerkung:

> „Streicher hat das Weiche, zu leicht Nachgebende und prallend rollende der anderen Wiener Instrumente verlassen, und auf Beethovens Rat und Begehren seinen Instrumenten mehr Gegenhaltendes, Elastisches gegeben, damit der Virtuose, der mit Kraft und Bedeutung vorträgt, das Instrument zum Anhalten und Tragen, zu den feinen Druckern und Abzügen mehr in seiner Gewalt hat. Er hat dadurch seinen Instrumenten einen größern und mannigfachern Charakter verschafft; so daß sie jeden Virtuosen, der nicht blos das Leichtglänzende in der Spielart sucht, mehr wie jedes andere Instrument befriedigen müssen."

Bewerkstelligt wurde dies durch eine Vorverlegung des Wagebalkens, schwererer Behämmerung und eine entsprechende Änderung des Bezuges. Damit war zugleich ein größeres Tonvolumen und eine größere, nuancenreichere dynamische Ausdrucksspanne erzielt worden. Es entstand der eigentliche Wiener Flügel vom Streicher-Typus.

Man könnte auf den Gedanken kommen, diese Anregungen kurzerhand und ausschließlich auf Beethovens Gehörleiden zurückzuführen. Das erscheint mir aber durchaus verfehlt. Es lag hier im wesentlichen ein rein künstlerisches Bedürfnis vor, gefordert durch die klanglichen Absichten des Beethovenschen Stils. Trotz dieser Verbesserungen konnten die Wiener, mit „deutscher Mechanik" gebauten Instrumente hinsichtlich dieses Klangideals die mit sogenannter „englischer" gebauten nicht erreichen. Wie die folgende Entwicklung des Wiener Klavierbaus dartut, erwies sich die für Mozart'sche Musik schlechthin vollendete Lösung, als nicht entwick-

[1] Bis zum Jahre 1802 schreibt Beethoven noch für Cembalo oder Pianoforte". Die Verdeutschung in Hammerklavier wird in dem humorvollen Schreiben an Steiner & Comp. vom 23. Jänner 1817 feierlich dekretiert: „Wir haben ... beschlossen ..., daß hinfüro auf allen unsern Werken, wozu der Titel deutsch, statt Pianoforte Hammerklavier gesetzt werde ...". Es sei hier beiläufig bemerkt, daß eine genaue Aufstellung über den prozentualen Anteil der verschiedenen Klaviergattungen (Hammerklavier, Klavichord und Cembalo) an dem Musizieren der damaligen Zeit besonders im Hinblick auf die Verbreitung des Klavichords für uns eine große Überraschung bedeuten würde. Eine solche Statistik scheint mir durchaus rekonstruierbar. Man dürfte hierbei freilich nicht etwa nur die Instrumentenerzeugung berücksichtigen. Noch 1817 nennt Chr. F. G. Thon in seinem Buch „Über Klavierinstrumente ..." das „Klavier oder Klavichord ... am gemeinsten und bekannt genug", so daß er auf eine weitläufige Beschreibung verzichten kann, die er aber von dem Hammerklavier gibt. Mozart war mit seiner frühen klaren Entscheidung für das Hammerklavier seiner Zeit gewaltig vorausgeeilt.

[2] Vgl. H. Brunner, Das Klavierklangideal Mozarts ..., Kassel 1933.

lungsfähig im Sinne des durch Beethoven maßgeblich beeinflußten neuen Klangwillens. So ist denn auch die Freude Beethovens über das ihm von seinem Verehrer Thomas Broadwood, einem Mitglied der Firma John Broadwood & Söhne in London, im Jahre 1817 geschenkte, schöne Instrument weder der hiermit kundgetanen Ehrung zuzuschreiben, noch ist es die größere Lautstärke, die Beethoven mit solcher Bewunderung für das Instrument erfüllt, zumal der Flügel zwar in der äußeren Ausstattung für den Geschenkzweck hergerichtet war, jedoch nicht etwa von der damaligen Broadwood'schen Norm abweichend gebaut oder intoniert war. So scheint es ferner festzustehen, daß Beethoven von dem realen Klang des Instruments kaum noch viel gehört haben dürfte.[3] Gleichwohl hat der Meister bei der gesteigerten Fähigkeit, die gesund gebliebenen Sinne für die Bildung von Vorstellungen heranzuziehen, wofür wir manches Beispiel haben, gewiß ein klares Urteil über die vorzügliche Eignung dieses Instruments zur Realisierung seiner Klangvorstellungen gewonnen.

Eine andere Rolle scheint der Conrad Graff'sche Flügel, den ihm sein Erbauer zur Verfügung gestellt hatte, gespielt zu haben. Er war in den Jahren zunehmender Taubheit Beethovens Gebrauchsinstrument. Dieser Flügel, sonst nach Wiener Art gebaut, war anormalerweise vierchörig bezogen und hatte zudem eine den Klang konzentrierende Haube. Er war von dem Erbauer im Hinblick auf Beethovens Gehörleiden eigens konstruiert worden.[4] Und so ist es gewiß auch kein Zufall, daß gerade über dieses Instrument keine Äußerungen vorliegen, die es etwa als Vorbild ausgezeichnet hätten. Es wäre auch ungereimt, anzunehmen, daß sich Beethoven, der sich über die Auswirkungen seiner Taubheit sonst so ganz im Klange war, gerade auf diesem Gebiete zu offensichtlichen Fehlschlüssen hätte verleiten lassen. Die Anregungen auf dem Gebiet des Instrumentenbaus und seine Entscheidung zugunsten des Broadwood-Flügels gewinnen auf Grund der angestellten Betrachtungen an Gewicht und sind für uns, was Beethovens Klavierklangideal anlangt, durchaus verbindlich.

---

[3] Thayer berichtet (Ausg. Riemann 1907, Bd. IV, S. 89), daß er das Instrument kaum einmal stimmen ließ. Dabei war es beim Eintreffen arg verstimmt, was C. Potter dem Meister gegenüber bemerkte, der hierauf im wesentlichen nur folgende Antwort hatte: „So sagen sie alle, sie möchten es stimmen und verderben, aber sie sollten es nicht berühren." Hierzu vergleiche man auch die bekannte Episode, die Rellstab von seinem Besuche im Jahre 1825 erzählt: „..., es hat einen so schönen Ton fuhr er (Beethoven) fort, und wandte sich mit den Händen nach der Klaviatur, ohne jedoch das Auge von mir zu wenden. Er schlug einen Akkord sanft an! ... Er hatte in der rechten Hand C-dur und schlug im Baß H dazu an, wiederholte, um den milden Ton des Instruments recht klingen zu lassen, den unrichtigen Accord mehrmals, und der größte Musiker der Erde hörte diese Dissonanz nicht!" (Thayer, Bd. V, S. 206).

[4] Das Instrument befindet sich heute im Beethovenhaus in Bonn. Außer dem schon erwähnten Broadwood-Flügel hatte Beethoven noch ein Streicher'sches Instrument besessen, sowie einen ihm im Jahre 1803 von Sebastian Erard geschenkten Flügel (heute im Museum Francisco-Carolinum in Linz).

Ebenfalls aufs engste mit dem spezifisch Beethovenschen Musikwollen verknüft sind seine Bemühungen, die vom Autor beabsichtigte Ausführungsart der musikalischen Kompositionen in einem höheren Maße zu garantieren, als das bisher möglich und gefordert war. Bei den immer wieder neuartigen und oft sehr eigenwilligen Zügen seines Schaffens, das sich von allem Schablonenmäßigen abgewandt hatte und auch die sonst dem Spieler überlassenen improvisatorischen Zutaten mehr und mehr beschnitt, war neben einer genaueren dynamischen Bezeichnung die Festlegung des Tempos unerläßliche Bedingung. Der freundschaftliche Umgang mit dem geschickten und vielfältig begabten Mechaniker Johann Nepomuk Mälzel veranlaßte den Meister zu aktivster Beförderung dieser Bestrebungen. Hierfür ist u. a. eine Tagebuchnotiz von Moschels aus dem Jahre 1814[5] kennzeichnend: „Doch sah ich ihn oft bei Mälzel, wo er die verschiedenen Vorschläge und Modelle zu einem Metronom, welches der letztere anzufertigen im Begriffe war, zu besprechen und über die ‚Schlacht bei Vittoria' zu verhandeln pflegte, welche er auf Mälzels Antrieb schrieb." Bald sehen wir ihn in vorderster Reihe durch Gutachten und seine eigenen Metronomisierungen für die Neuerung eintreten. Die meisten Metronomisierungen stammen dann aus dem Jahre 1817. Auf die sich im Anschluß hieran ergebenden Probleme braucht indes hier nicht eingegangen zu werden.

Daß Beethoven es nicht verschmähte, sich auch mit dem Problem der „Mechanischen Musik" zu befassen, muß hier unbedingt zur Sprache kommen. Bekanntlich ist die Schlachtsymphonie, „Wellingtons Sieg...", eine, allerdings fast gleichzeitig entstandene Orchesterfassung des ursprünglich für Mälzels „Panharmonicon" geschriebenen Werkes. Gewiß mögen äußere Gründe bei diesen Plänen eine Rolle gespielt haben. Man geht jedoch gewiß fehl, wenn man dieses Unternehmen gar zu bedeutungslos nimmt. Die Komposition mußte genauestens auf die Möglichkeiten des Apparates Rücksicht nehmen, was immerhin ein eingehendes Studium voraussetzte. Und so finden wir denn in dieser Zeit Beethoven fast täglich in der Mälzelschen Werkstatt. Wenn Beethoven deratige Versuche später nicht wieder aufgenommen hat, so erlaubt das z. T. gewiß den Schluß, daß der Meister die künstlerische Fragwürdigkeit, sei es des Problems überhaupt oder der damaligen technischen Verwirklichung, eingesehen hat. Ebensosehr könnte freilich auch das bald darauf zu Tage tretende Zerwürfnis mit Mälzel eine Rolle gespielt haben. Nach Wiederherstellung des guten Einvernehmens aber — aus dieser Zeit stammt der bekannte Ta-Ta-Ta-Kanon — war Beethoven mit ganz andern Dingen beschäftigt, so daß ja auch die geplanten Metronomisierungen zum großen Teil unterblieben, obwohl keine Nachricht erhalten ist, daß der Meister diese Aufgabe nunmehr etwa für bedeutungslos gehalten hätte. Wenn man aber heute jenes Panharmonicon-Intermezzo[6] lediglich als bedauerliche Verirrung Beethovens, etwas peinlich

[5] Vgl. Thayer, Bd. III, S. 432.

[6] Gerade dieses Instrument scheint leider, nachdem es i. J. 1826 für 400000 Dollar in Boston verkauft worden war, verschollen zu sein. Ein früheres Instrument Mälzels, dem gegenüber das

berührt, am liebsten mit Stillschweigen übergehen möchte, so steht dieser Auffassung doch die Ernsthaftigkeit der Auseinandersetzung mit dem Problem entgegen. Daß Beethoven an der ganzen Angelegenheit so wenig Freude hatte, hatte ja doch andere Gründe. Die heute übliche Darstellungen entspricht vielmehr ganz der eingangs geschilderten Einstellung gegenüber technischen Dingen überhaupt. Der vorliegende Fall erweist erneut die Revisionsbedürftigkeit dieser Anschauungen.

Körperliche Not veranlaßt Beethoven, diesmal gezwungenermaßen, der Technik noch andere Aufgaben zu stellen. Mehr und mehr entschwand die Welt des realen Klanges, die Welt des Tonkünstlers, seiner Wahrnehmung. Auch die Erinnerung an das frühere Erlebnis war nicht unbegrenzt haltbar. In Erkenntnis dieser furchtbaren Tatsache treibt es dem Meister der Töne, durch „Gehörsapparate" und „Gehörsmaschinen" den Zeitpunkt des völligen Verblassens der Erinnerung möglichst hinauszuschieben, — und wenn es auch nur kümmerliche zerrissene Fetzen waren, die das kranke Ohr zihm zuführen sollte. So sehen wir Streicher, Mälzel und manchen andern immer wieder im Autrage des Meisters beschäftigt derartige Apparate zu konstruieren. Trotz aller noch so großen und hochtrabend klingenden Versprechungen Mälzels konnte es gleichwohl damals letzten Endes doch immer nur wieder im Prinzip das jahrtausendalte Hörrohr sein, das eine kümmerliche Hilfe leisten konnte. Eine wirkliche Klangverstärkung durch eine im Rhythmus der Schallschwingungen gesteuerte Zusatzenergie war bei dem damaligen Stande der akustischen Technik die sich nur auf dem Gebiete der mechanischen Akustik bewegen konnte, nicht möglich. Man war darauf angewiesen, einmal die ursprüngliche Energie möglichst groß zu machen und andererseits Energieverluste möglichst zu vermeiden. Die Grenzen liegen jedoch hier sehr früh. Der vierchörige Graffflügel, der Schallaufsatz und das Hörrohr, das waren die Lösungen der Aufgabe. Mehr war auch kaum zu erreichen.

Heute liegen in dem letztern Falle die Verhältnisse günstiger. Damit hat sich aber auch der Bereich der notwendigen Auseinandersetzungen bedeutend vergrößert. Hoffen wir, daß recht Viele, die es angeht, möglichst unbefangen und vorurteilslos den Dingen, die einmal da sind, die weder durch Wegdiskutieren noch durch Boykottieren verschwinden werden, gegenübertreten mit dem Ziele, einer neuen, werdenden, wahrhaften Kultur die Bahn frei zu machen.

Beethoven-Instrument ein Verbesserung darstellt, befindet sich heute im Württembergischen Landesgewerbemuseum (Vgl. H. Josten, Die Sammlung der Musikinstrumente ..., Stuttgart 1928, daselbst S. 97 ff.).

# Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

## WEHRMACHTMUSIK UND JUGEND

Die Wehrmachtmusik ist traditionsgebunden wie jede Erscheinung des Kulturlebens, der ein großer geistiger Gehalt von umfassender form- und haltungzeugender Kraft zugrunde liegt. Es ist der wehrhafte Geist, dem sie von allem Anfang her entsprungen ist, der sie durch die Jahrhunderte fortgebildet und entwickelt hat und aus dem heraus sie aufgefaßt wird. Er hat die Auswahl und die Zusammenstellung des Instrumentariums geleitet; denn sein Ausdrucksbedürfnis ist klar. Dieses entschied, welches neue oder weiterentwickelte Instrument der Wehrmachtmusik dienen könnte, und stellte dieser Weiterentwicklung auch von sich aus Aufgaben. Das alte Heerhorn, das elfenbeinerne Signalhorn des Ritters, die Heroldtrompeten und Posaunen, die Feldtrompeten und Heerpauken, die Trommeln und Pfeifen des „spils", das jedem Landknechtsfähnlein voranging, das friderizianische Musikkorps mit Oboen, Fagotten, Trompeten und Waldhörnern und die Geräuschinstrumente der „Janitscharenmusik", große Trommeln, Becken, Triangeln, Glockenspiel und Schellenbaum, bilden die wesentlichsten Stationen dieser Entwicklung. Wehrhafter Geist war es, der aus dem Formenreichtum der Volks- und Kunstmusik die Formen auswählte, die seinem Gehalt entsprachen und sich — nun mit eigenständigem Dasein — fortentwickeln ließen. Aus dem Trommelrhythmus wurden unzählige Landsknechtslieder geboren, aus wehrhaftem Leben auch die vielen Texte des Soldatenliedes bis auf unsere heutige Zeit. An das Soldatenleben gebunden und nur zu seinem Ausdruck bestimmt, bekam diese Musik ständig neue Akzente, je nach Art und Stärke der Formationen, der Marsch- und Bewegungsordnung, dem Lagerleben, der Kriegstechnik und dem Brauchtum des Soldaten. Eins aber ist in allem Wechsel geblieben: der männliche und kämpferische Geist. Wie er im frühmittelalterlichen Heerhaufen und im Volksheer unserer Zeit in gleicher Weise lebendig ist, so hat ihn auch die Wehrmachtmusik aus der Kampfgeschichte eines Jahrtausends in sich aufgesogen. Er ist in ihr Tradition geworden und wirkt als solcher nicht nur lebenbewahrend, sondern auch lebenzeugend weiter.

Jahrgang für Jahrgang tritt die Jugend Deutschlands in die Wehrmacht ein, und zu dem vielen Neuen des Erlebens gehört auch der natürliche und völlig selbstverständliche Umgang mit ihrer Musik. Das Signalhorn tönt in das gefechts- oder übungsmäßige Handeln der Truppe hinein. Es gibt Kommandos, es ruft, es warnt oder feuert an. Die mannigfaltigen Motive der Signale drücken ihre Bedeutung auf die sinnfälligste Weise aus: „Weckruf", „Sammeln", — der „Achtungsruf", „das Ganze", der „Kompanieruf", „Vergatterung" und „Zapfenstreich" sind aus der Erinnerung jedes gedienten Soldaten nicht mehr zu löschen. — Die Spielleute und das Musik- oder Trompeterkorps erfrischen die von der Übung heimkehrende Truppe; die Platzmusiken schaffen eine heitere Stunde; die Musik führt die aufziehende Wache, sie reißt das Bataillon oder Regiment zum Parademarsch zusammen: immer findet das Handeln auch seinen Ausdruck in der Musik. Sie ist ebenso sehr aus mannschaftlichem Geist geschaffen, wie sie umgekehrt solchen Geist erzeugt. Sie ist Ursache und Wirkung zugleich. — Und selbst in den Grenzbereichen ihres Daseins wahrt sie diese Haltung. Es gibt kaum etwas Überzeugenderes als die musikalische Form des Trauerkondukts. Er ist männlich und unaufdringlich; in ihm ist nichts, was überredet und Empfindungen vergewaltigt. Er ist reine Form; aber er ist nicht leer, sondern ins Tiefste erfüllt von Sinn und Gehalt, wie sein ganzes Zeremoniell. Zum Präsentieren schlagen die Trommeln gedämpft den Grenadiermarsch und das Musikkorps spielt einen Choral. Beim Antritt der Trauerparade wirbeln die Trommler den Totenmarsch. — Ähnlich ist es beim „Großen Zapfenstreich", der nur bei feierlichen Anlässen von den Musik- und Trompeterkorps der Wehrmacht gespielt wird. — Die Beispiele ließen sich vermehren. Alle zeigen sie eines: die junge Manneskameradschaft erlebt die Form ihres Daseins auch im Umgang mit der ihr zugehörigen Musik. So eng dieses

Musikerlebnis hier auch sein mag, es hat dem verwirrenden Vielerlei des gelegentlichen Musikbegegnens, wie es für die Mehrzahl der Volksgenossen die Regel ist, das eine voraus, daß es für den Angesprochenen eben Ausdruck gelebten Lebens ist, aus den gleichen Kräften geformt wie dieses Leben, darum selbstverständlich und darum auch von weiterbildender Kraft.

Die neue deutsche Jugend ist unter dem gleichen Befehl angetreten, unter dem ihr Vorbild, der Soldat, zu allen Zeiten stand: dem Befehl der kämpferischen Kameradschaft. So fand sie zunächst in den Liedern des Soldaten, was sie suchte, die ihr gemäße Haltung und den ihr gemäßen Inhalt. Da wird gesungen vom Einsatz des Lebens, vom Feinde und vom Sturm, vom Stand des Soldaten, vom guten Kameraden, von der Ehre der Waffen, Freud und Leid, Scherz und Spott. Das meiste reihte sie in ihr eigenes Liedgut ein. In ihrem Streben nach absoluten Werten trifft sie aber bei der Übernahme eine reinigende Auswahl, wie ja die Wehrmacht selbst durch Neufassung von Liedersammlungen, durch Mannschaftssingen und Soldatenchöre sowie durch die Schulung der zukünftigen Musikmeister für die Leitung des allgemeinen Singens bereits eine weitgehende Befreiung vom Ballast des Minder- und Halbwertigen vorgenommen hat. Aus dem Geiste des Soldatenliedes schafft die Jugend Neues und gibt ihm zugleich in Inhalt und Diktion, Melodik und Satz manche neue Kontur. Dieses neue Liedgut aber trägt sie durch ihre eintretenden Kameraden selbst in die Wehrmacht hinein, so daß der Strom der Anregungen herüber- und hinüberfließt. — Die Jugend entlehnt der Wehrmachtmusik auch instrumentale Formen, die sie aber, wie es in der Natur der Sache liegt, ihren Bedürfnissen entsprechend abwandelt. Sie wendet sich dabei mit Vorliebe dem schlichten Bläsersatz zu. Mit ihm versieht sie die Soldaten-, die Fest- und Feierlieder. Vor- und Zwischenspiele entstehen. Sie gibt Märsche des 18. Jahrhunderts heraus, schafft aber selber feierliche Fahnenmärsche und Festmusiken und greift die Formen der Fanfare und der Suite auf. Da auch sie klare Bedürfnisse hat, wird sie zur Anregerin und Auftraggeberin für junge Komponisten. So wächst aus Anregung, Überprüfung und Neuschaffen ein Stück musikalischer Volkskultur, gebildet an bester Tradition, zugleich aber mit den neuen Triebkräften unserer Zeit.

Die Wirkung der Wehrmachtmusik ist — über ihre eigentliche Zwecksetzung hinaus — weitgehend und nachhaltig. Sie leistet ihren Beitrag zur musikalischen Erziehung unseres Volkes durch die Einbettung des einzelnen in eine für ihn sinnerfüllte musikalische Atmosphäre und durch ihre anregende und formbildende Kraft.

Ernst Lothar von Knorr

## DAS DEUTSCHE VOLKSLIEDWERK

Es sind am 1. Mai 1939 gerade 25 Jahre verflossen, seitdem das Deutsche Volksliedarchiv Freiburg i. Br. ins Leben getreten ist. Als Aufgabe war gesetzt eine neue Aufsammlung der deutschen Volkslieder im ganzen volksdeutschen Raum, als Endziel ein Sammelwerk, das Ersatz für den veralteten und in sich unzureichenden „Deutschen Liederhort" von Erk-Böhme bieten sollte.

Was in Freiburg an organisatorischer und Sammelarbeit in diesen Jahren geleistet wurde, ist in ganz Deutschland und über dessen Grenzen hinaus bekannt. Die Arbeit wird als musterhaft und für ähnliche Unternehmen anderer Nationen als vorbildlich bezeichnet.

Uns handelt es sich hier um das Endziel, das geplante Sammelwerk deutscher Volkslieder. Im Jahre 1930 ging nach Beendigung der wichtigsten Vorarbeiten der Leiter des Volksliedarchivs, Prof. Dr. John Meier, an die Gestaltung des Werks. Es geschah nicht ohne Bedenken, da ihm der Zeitpunkt noch zu früh, der Grund, auf dem sich das Werk aufbaute, noch zu schmal und zu wenig tragfähig erschien. Und doch wurden diese Bedenken zurückgestellt, weil (so heißt es später im Vorwort) „vom wissenschaftlichen wie vom nationalen Gesichtspunkt der Beginn der Arbeit durchaus notwendig war und ... die Möglichkeit bestand, zwar nicht ein einwandfreies, wohl aber ein brauchbares Werk zu liefern."

Im Jahre 1935 beginnt es zu erscheinen. „Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien — herausgegeben vom Deutschen Volksliedarchiv" lautet der Obertitel; der erscheinende erste Band, der in zwei Halbbänden vorgelegt wurde, enthält B a l l a d e n. Inzwischen ist (1937) der erste Halbband des zweiten Bandes, wiederum mit Bal-

laden (bis Nr. 48), erschienen; zwei weitere Halbbände (Nr. 48—60) sind gegenwärtig im Erscheinen. Das Werk schreitet stetig voran.
Die Arbeit daran hatte im Frühjahr 1928 begonnen. John Meier als Leiter, sowie W. Heiske und E. Seemann bearbeiteten den literarischen, F. Quellmalz den musikalischen Teil. In steter enger Gemeinschaftsarbeit, gegenseitiger Aussprache und Beratung verging Tag für Tag; in gemeinsamen Arbeitssitzungen wurden die Entwürfe der Mitarbeiter, die vorher reihum gegangen waren, durchgesprochen und die endgültige Fassung, für die der Leiter verantwortlich ist, festgesetzt. So ist es unverändert bis heute geblieben.
F. Quellmalz hat damals in engem Anschluß an das Textarchiv (das freilich auch alle eingesandten Weisen mitenthielt) die musikwissenschaftlichen Arbeitsmöglichkeiten für die Arbeit am Volksliedwerk aufgebaut (vor allem für das ältere Volkslied) und in Lauf gesetzt. Bis zur Nr. 34 stammen die wissenschaftlichen Erörterungen des Melodiegutes ausschließlich von ihm; daß daran auch die sachkundige Beratung der übrigen Mitarbeiter und die klärende Aussprache Anteil haben, versteht sich von selbst.
Als Quellmalz Anfang April 1937 dem Rufe in die Abteilung Volksmusik des Staatl. Instituts für Deutsche Musikforschung folgte, trat an seine Stelle Walter Wiora (der bereits seit dem 1. Januar 1936 mitgearbeitet hatte) und als zweiter Mitarbeiter (seit Nov. 1936) Otto Drüner (bis Mai 1938). Den letzteren ersetzte nach seinem Ausscheiden B. Maerker. Die Zweizahl der Arbeiter hat sich—als Unterpfand einer höheren Objektivität—auch weiterhin aufs beste bewährt. —An der Gemeinschaftsarbeit mit den Bearbeitern der Texte änderte sich nichts. So blieb eine einheitliche Linie bei allem Wechsel gewahrt.
Nur wer selbst an der Erforschung des Volksliedes arbeitet, kann ermessen, was hier von Seiten der musikwissenschaftlichen Mitarbeiter zu leisten war und geleistet worden ist. Galt es doch, nach dem Vorbild der älteren und erprobten germanistischen und volkskundlichen Methode zunächst die Art der Beschreibung der Weisen, die Grundzüge ihrer Typen, die Möglichkeiten einer entwicklungsgeschichtlichen Darstellung festzulegen. Man begnügte sich nicht mit der Feststellung, daß dies alles noch fehle, sondern ging an die Arbeit.
Es war nicht ein beliebiger musikwissenschaftlicher Stoff, sondern ältestes und edelstes völkisches Gut, das hier zu bearbeiten und darzustellen war. Die deutsche Volksballade reicht mit ihren Wurzeln in die musikalische Vorgeschichte unseres Volkes hinab, sie ist zugleich in vielen Verwandlungsformen zu allen Zeiten deutscher Geschichte lebendig gewesen und lebt in unserer Gegenwart noch fort in dem Singgebrauch besonders der erhaltsamen Randgebiete deutschen Volkstums (z. B. in der Gottschee und in Lothringen). Das erweist die großen Möglichkeiten und die entscheidende Verantwortung dieser Arbeit.
48 Balladen sind in den jetzt im Druck vorliegenden drei Halbbänden enthalten. Das Werk beginnt im Mittelalter, beim Hildebrandslied, und reicht bis zum „Grafen Friedrich", dessen Weisen z. gr. T. aus volksdeutschen Gebieten (Siebenbürgen und Lothringen) stammen.
Mit vollem Gewicht steht gleich beim ersten Lied neben der musterhaften Erörterung des Textes die der Weise. Die Grundzüge spielmännisch handwerklicher Formung werden dabei klar erfaßt[1] und später ergänzt und vertieft bei der Beschreibung anderer Balladen, etwa des „Grafen von Rom" (14) oder des „Abendgang" (19) oder der großen Gruppe des „Herrn von Falkenstein" (21), der „Erlösung vom Galgen" (22), des „Herrn von Braunschweig" (23) und des „Schloß in Österreich" (24). Dagegen stellen etwa der „Tannhäuser" (15) oder die „Frau von Weißenburg" (30) oder gar die weitläufige Melodie des „Herzog Ernst" (10) andere typische Möglichkeiten der älteren Weisenfügung dar.
Dazwischen schieben sich die Balladen, die wir vor allem aus der Überlieferung der Gottschee kennen: die „Brautwerbung" (Hilde-Sage), die „Meererin" (Gudrun-Sage), die „Geburt im Walde" (Wolf-Dietrich-Gedicht?), der „Liebestod" (Tristan und Isolde), die „Heimkehr des Ehemanns" (Heimkehrer-Sage). Wir übersehen zum ersten Male die Wanderung ältester Sagenmotive im erzählenden Lied; die Schlichtheit der Zwei- und Dreizeilenmelodien weist (auch wenn die Einzelausformung neuere Züge trägt) auf ein hohes Alter. Zum „Markgrafen von Backenweil" (vgl. dazu meine Darstellung in „Das dt.

[1] Nur die Bemerkung „Sehr frei im Takt" und die Bezeichnung „rezitativisch" sind kleine Schönheitsfehler des Anfangs.

Volkslied in Lothringen" im Dt. Archiv f. Landes- u. Volksforschung, 2. Jahrgang, S. 128 ff.) ist eine unentbehrliche Weise bei Nr. 35 (König und Marquise) nachgetragen.

Zweierlei ergibt sich bei der Überschau: Erstens, daß gerade bei den Beschreibungen die grundlegenden Voraussetzungen für die Erkenntnis der Melodien erst neu geschaffen werden mußten; zweitens, daß Vergleiche der verschiedenen Überlieferungen (der älteren mit der neueren, der neueren Fassungen untereinander) uns in die an den Weisen gestaltenden und umgestaltenden schöpferischen Kräfte einen tiefen Einblick tun lassen. Dabei ist es gewiß möglich, daß Einzelergebnisse durch weiteres Zuwachsen von Material, durch neue Erkenntnisse überholt werden. Im ganzen aber wird hier die Grundlage für eine umfassende Geschichte des deutschen Erzählliedes geschaffen. Unsere Wissenschaft weiß die stille, entsagungsvolle, immer wieder von treuer Betrachtung des einzelnen ausgehende Arbeit in ihrer vollen Bedeutung zu würdigen.

Gar manches von dieser Arbeit kann in die endgültige Liedbeschreibung überhaupt nicht aufgenommen werden. So ist die vorbildliche Erörterung der Melodien zu den „Königskindern" (20) eigentlich der Kern einer viel ausführlicheren Darstellung, die wir von F. Quellmalz bald erwarten dürfen. Grundsätzliche Erörterungen müssen oft abgespalten und anderswo veröffentlicht werden (vgl. etwa W. Wiora in Jb. f. Volksliedforschung VI, ders. in den beiden letzten Heften unserer Zeitschrift). Diese Frage wird auch für die weitere Arbeit immer aufs neue gestellt und gelöst werden müssen: was von der ausführlichen und möglichst umfassenden „Werkstatt-Arbeit" in die Liedbeschreibung eingehen darf, und was unabhängig von ihr an anderen Orten zur wissenschaftlichen Erörterung dargeboten wird.

Mit der Ballade von „König und Marquise" (35) beginnt neben der Arbeit von Quellmalz Wioras Anteil (weiter 36, 42, 45, 47, 48). Gerade an ihr konnte erstmalig, durch die Gunst der Überlieferung, die „Entwicklungsgeschichte" einer einzigen Melodie aufgezeigt werden. Bei den übrigen Balladen ist jene Bezeichnung, die der „Entwicklungsgeschichte des Textes" nachgebildet ist, zumindest irreführend. Denn beim Text handelt es sich wirklich um die einheitliche Geschlossenheit eines Liedes, bei den Weisen aber ist gerade ihre Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit (die kaum jemals eine „fortschreitende" Entwicklungsgeschichte ergibt) das Wesentliche. Im ganzen zeigt sich in diesem 3. Halbband, in dem noch Quellmalz' Darstellung der Weisen zur „Bluthochzeit" und Wioras zum „Grafen Friedrich" als besonders ertragreich auffallen: 1. daß die Einbeziehung der außerdeutschen Überlieferung (vor allem der nordischen und der slawischen unter Führung des eminent sprachenkundigen Dr. Seemann) eine Fülle neuer Gesichtspunkte auch für Geschichte und Erörterung der Melodien bringt; 2. daß bei zunehmendem Ausbau der Melodie-Vergleiche (z. B. bei 42 „Der betrügerische Freier", wo aus der Vergleichung der sämtlichen verwandten Weisen eine „Gemeinform" herausgearbeitet werden kann) die Methode feiner, die Darstellung übersichtlicher, die Raumausnutzung zweckmäßiger wird.

Deutlich ist zu erkennen, daß sich der musikwissenschaftliche Teil der Arbeit als verwandter und doch eigenständiger neben der Erörterung der Texte durchgesetzt hat. Mängel, die sich beim „Schloß in Österreich" (24), wo nicht alle Melodien wiedergegeben wurden, noch schmerzlich bemerkbar machen, werden nun vermieden bezw. im Nachtrag ausgeglichen werden können. Dem kritischen Betrachter aber kommt es immer stärker zum Bewußtsein, wie groß die Verantwortung des einen ist, der das ganze Material eines Liedes als persönlichste Leistung bearbeitet, und daß sie nur getragen werden kann, wenn stete, tägliche Gemeinschaftsarbeit sie erleichtert und ergänzt.

Es wird in späterer Zeit einmal als der wichtigste Ertrag dieser Arbeit gerühmt werden, daß hier in treuer Arbeit am Kleinen und Einzelnen die großen Zusammenhänge erarbeitet, eine Geschichte des deutschen Volksliedes von unten aus einzelnen, aber handwerklich recht bearbeiteten und aufeinander zugepaßten Bausteinen aufgebaut wurde. Für jetzt aber ist es nicht nur das fertige Ergebnis der Einzeluntersuchung, sondern auch der Geist dieser echten Gemeinschaftsarbeit unter Führung eines erfahrenen Forschers und Lehrers, der fruchtbar weiterwirkt im Fortgang des großen, dem ganzen deutschen Volke gewidmeten und zugehörigen Werkes. Joseph Müller-Blattau

# Musik und Technik

## EINFÜHRUNG IN DIE AKUSTIK

### 4. Die Darstellung der musikalischen Intervalle

Die Größe eines musikalischen Intervalls kann durch das Verhältnis zweier Schwingungszahlen ausgedrückt werden. Diese Darstellungsart ist aber, außer bei einfachen Schwingungszahlen, sehr unanschaulich, denn man kann komplizierten Brüchen nicht ohne weiteres die Größe der damit ausgedrückten Intervalle ansehen. Auch entspricht das Zahlenverhältnis in keiner Weise der Hörempfindung, die ja das Intervall als Tonhöhendifferenz und nicht als ein Verhältnis auffaßt. Ersetzt man den gewöhnlichen Bruch durch einen Dezimalbruch, so läßt sich zwar das größere oder kleinere Intervall ohne weiteres erkennen. Die Zahlen ergeben aber noch immer nicht ein dem Hören gemäßes Bild. Statt einer Addition oder Subtraktion muß mit den Zahlen eine Multiplikation oder Division vorgenommen werden. Erst die Anwendung von Logarithmen bringt eine dem Hören entsprechende Übereinstimmung von Zahl und Intervallgröße, denn das Intervall — also die Differenz zweier Tonhöhen — wird als Differenz zweier Zahlen (Differenz der Logarithmen zweier Schwingungszahlen) dargestellt. Unterschiede in der Darstellungsart entstehen durch die Verwendung verschiedener Logarithmen.

Wählt man Logarithmen auf Basis 10 und versucht, den ganzen Tonraum damit zu erfassen, so entsteht der Nachteil, daß gleiche Töne je nach ihrer Oktavlage verschiedene Mantissen besitzen. Beschränkt man sich auf eine Oktave und nimmt sie als größte Maßeinheit, so fallen alle Werte für die Intervalle bis zur Größe einer Oktave zwischen log 1 und log 2, also zwischen 0,00000 und 0, 30103. Diese Logarithmen sind bequem zu handhaben, da alle Vorgänge durch Addition und Subtraktion erfolgen. Ungünstig ist, daß die Intervalle innerhalb der Oktave irrationale Mantissen haben und daß beim Herausgehen aus der Oktavlage ein um ein oder mehrere Oktaven versetztes Intervall vollständig verschiedene Zahlen ergibt.

Logarithmen auf Basis 2 geben demselben Intervall in jeder Oktave bei wechselnder Kennziffer stets die gleiche Mantisse, innerhalb einer Oktave aber haben die verschiedenen Intervalle ebenfalls irrationale Mantissen. Die Einteilung in Millioktaven (eine Oktave wird in 1000 geometrisch gleiche Teile zerlegt) beruht auf den Logarithmen auf Basis 2.

Sehr günstig für die Darstellung der musikalischen Intervalle sind die Logarithmen auf Basis $\sqrt[12]{2}$. Für die temperierten Halbtöne ergeben sich nämlich dadurch ganze Zahlen von 1—12. Intervalle, die größer als eine Oktave sind, müssen in die Oktavlage gebracht werden. Liegen dabei die Werte in Logarithmen vor, ist also die Logarithmen-Differenz größer als 0,30103, so muß von dieser Differenz der Wert 0,30103 oder ein Vielfaches davon subtrahiert werden.

Sehr verbreitet ist heute die Angabe der Intervallgröße in Cents, die Logarithmen auf Basis $\sqrt[1200]{2}$ darstellen. Bei der Centsrechnung wird auch von der zwölfstufigen temperierten Skala ausgegangen, nur wird der Halbton noch einmal in 100 gleiche Teile geteilt, die Cent (C) genannt werden. Die Oktave hat also 1200 Cents, und es ergeben sich für die temperierten Intervalle Vielfache von 100 Cents. — Die Centsrechnung ist also ein relatives Intervallmaß, bei dem entsprechend dem Hören einfache Additionen und Subtraktionen ausgeführt werden. Es können jedoch damit auch nur Intervalle innerhalb einer Oktave erfaßt werden. Größere Intervalle sind in die Oktavlage zu bringen. — Zu erwähnen ist auch noch, daß für manche Zwecke, z. B. phonetische Aufgaben, die Einteilung in Vierteltonwerte gebräuchlich ist. Zur Umrechnung von Schwingungszahlen in Cents, Vierteltöne, Logarithmen auf Basis 2 oder $\sqrt[12]{2}$, auch zur Umrechnung der Werte untereinander, diene folgende Formel:

$$\log \frac{f_2}{f_1} : \log 2 =$$

$$\log \frac{f_2}{f_1} : 0{,}30103 =$$

$$\log f_2 - \log f_1 : 0{,}30103 =$$

Logarithmen a. Basis $\sqrt[12]{2}$ : 12 =
(temperierte Halbtöne)

Cents : 1200 =
(Log. a. Basis $\sqrt[1200]{2}$ )
Logarithmen auf Basis 2 : 1 =
Vierteltöne : 24 =

Wilhelm Stauder

# Musikalische Rundschau

## DÜSSELDORFER REICHSMUSIKTAGE 1939

Die schöpferische Absicht, die den von jetzt ab ständig in Düsseldorf stattfindenden „Reichsmusiktagen" zugrunde liegt, beruht in dem alle fachlichen Grenzen sprengenden unmittelbaren Wirkungswillen und in dem totalen Anspruch, mit dem hier die deutsche Musik, Schaffende und Nachschaffende, vor das Volk hintreten. Darum beziehen auch die Reichsmusiktage alle Formen des Musizierens, vom einfachen Liedgesang bis zum Sinfoniekonzert, vom Platzkonzert bis zur Oper, in ihr Programm ein, darum stellen sie neben die Musik der Gegenwart einzelne hoch verpflichtende Werke der Vergangenheit, darum werden an der Ausgestaltung alle Teilkräfte des musikkulturellen Gesamtorganismus beteiligt, neben den schaffenden, nachschaffenden und aufnehmenden die organisatorisch fördernden, die erzieherisch kunstbildenden und wissenschaftlich forschenden.

Das Thema „Musik und Volk" war auch für die zweiten Reichsmusiktage grundlegend. Werkskonzerte und Betriebssingen, Platzkonzerte und offene Singstunden, musikalische Werkfeierstunden und gesellige Feierabendmusiken, ein Männerchorkonzert und einige (zu einem „Volksmusiktag" zusammengefaßte) Volksmusikveranstaltungen umschrieben in breiter Form diesen Musizierkreis. Es gilt, den Anteil des ganzen Volkes am musikkulturellen Geschehen zu verbreitern, zugleich aber zu vertiefen. Die erstrebte Verbreiterung darf keine Verflachung mit sich führen; es muß also gewissermaßen in zwei Dimensionen gleichzeitig gearbeitet werden. Der Kern des Problems ist eine Erziehungsfrage. Der Reichsverband für Volksmusik, das Deutsche Volksbildungswerk, die Fachschaft Musikerzieher schalten sich hier ein. Die Düsseldorfer Tagungen dieser Organisationen ließen die Richtung der hier geleisteten volksmusikalischen Erziehungsarbeit erkennen. Das Thema „Jugend und Musik" taucht hier als nächstwichtiges auf. Es trat in Düsseldorf wieder entscheidend hervor mit den Kundgebungen der HJ. und des NSD.-Studentenbundes. Wie der Musikreferent der Reichsjugendführung Wolfgang Stumme die Frage des musikalischen Nachwuchses von der HJ.-Arbeit aus beleuchtete, so ging es auch in dem Vortrag des Musikreferenten der Reichsstudentenführung Rolf Schroth um das Problem einer „musischen" Gesamterziehung, die die Sonderausbildung in pädagogische „Breitenarbeit" eingliedern will. Erzieherischen Fragen widmete sich auch die Tagung „Singen und Sprechen", bei der die Wechselwirkung dieser beiden Grundkräfte am Beispiel Glucks, des „Musikers in Worten", und Klopstocks, des „musikalischen Dichters", dargelegt wurde. Erwähnt man noch, daß auch das Amt Konzertwesen, die Musikwissenschaftler und die Komponisten in Düsseldorf Tagungen abhielten, so wird die umfassende Bedeutung der Reichsmusiktage ersichtlich. Ihre kulturpolitische Sinngebung erfuhren sie in einer Großkundgebung mit der Rede des Reichsministers Dr. Goebbels, der die doppelte Aufgabe der Festwoche: repräsentatives Forum und Erprobungsfeld des Neuen zu sein, klar umriß.

Das Erprobungsfeld des Neuen war weit abgesteckt. Mit drei Sinfoniekonzerten, einem Oratorien-Abend, zwei Kammermusiken und zwei Opernaufführungen wurde ein Überblick über das zeitgenössische Schaffen gegeben. Es ist nicht leicht, aus der Fülle der neuen Werke einzelne als den wesentlichen Ertrag hervorzuheben; denn ebenso wichtig wie reife Erfüllungen können neue Ansätze sein. Zur Erfüllung neigen Paul Graeners gerundete „Prinz Eugen"-Variationen, in denen sich das Thema als letzte Frucht aus der klangreichen Variationsentfaltung herausschält, Max Trapps zweites Orchesterkonzert, das die Bemühung Trapps um eine Synthese barocker und romantischer Stilelemente von einer neuen Seite zeigt, und das die Oratorienform thematisch neuprägende Werk „Saat und Ernte" von Kurt Thomas. Auch Paul Höffers „Sinfonie der großen Stadt", ein von starker rhythmischer Erfindung und

vitaler Form-Energie erfülltes Werk, und Theodor Bergers „Malinconia“, ein lyrisches Tongedicht für 25 solistische, letztlich aber doch monodisch sich zusammenschließende Streicher, können besonders hervorgehoben werden. Zu nennen sind des weiteren das in lichten Farben gehaltene Mayenkonzert Cesar Bresgens, das straff musizierte „Konzert für Saiteninstrumente“ von Otto Wartisch, die streng von der Linie aus gestaltete Orgelpassacaglia mit Fuge von Heinz Tießen, Paul Juons rhapsodisch freizügiges Violinkonzert, ein klangfreudiges Obokonzert von Erich Anders, zwei gediegene Orchestersätze von Gustav Adolf Schlemm, Hans Uldalls ausgelassene „Hamburger Humoresken“, Hermann Simons eigenartige Nietzsche-Gesänge, Hermann Erdlens solide musizierte Introduktion und Chaconne für Geige und Orchester und Ermanno Wolf-Ferraris edel gestimmtes Orchester-Triptychon. Das kammermusikalische Schaffen hätte gewichtiger vertreten sein können. Neben Kompositionen von Schiffmann, Jentsch, Przechowski, Kornauth und Rasch kann man nur ein spielfrohes Bläserquintett von Franz Wödl und das reif gestaltete A-dur-Streichquartett von Franz Schmidt als Gewinn betrachten.

Von den beiden Opern war Werner Egks „Peer Gynt“ durch die Uraufführung der Berliner Staatsoper bereits bekannt. Die vielbeachtete, vom Komponisten selbst dirigierte Düsseldorfer Aufführung unterstrich den starken Erfolg des Werkes. Ebenfalls ein Literaturvorbild nordischen Ursprungs, allerdings ganz anderer Art, greift die in Düsseldorf uraufgeführte Oper Alfred Irmlers „Die Nachtigall“ mit einem Märchen von Andersen auf. Irmlers Musik ergeht sich in einem klangschwelgerischen Lyrismus und einer unentwegt blühenden Klangsprache, die — entsprechend dem Sinngehalt des Andersenschen Märchens — ein unumwundenes Bekenntnis zur Kunst als einer Gefühlsaussprache ablegt. Die Düsseldorfer Oper bezeugte mit den beiden Aufführungen ein hohes Leistungsniveau; auch die anspruchsvollen Aufgaben der Konzerte wurden vom Düsseldorfer, Essener und Wuppertaler Orchester, von Düsseldorfer und Rheydter Chören und bedeutenden Solisten unter der Leitung von Hugo Balzer und Albert Bittner angemessen erfüllt.

Zu Beginn und am Abschluß der Festwoche stand als verpflichtender Maßstab Musik Beethovens. Den Auftakt bildete die Schauspielmusik zu Kuffners „Tarpeja“, die Beethoven 1813 für das Burgtheater schrieb und die — seither vergessen und jetzt aus den Stimmen ediert — hier eine neue „Uraufführung“ erlebte. Wenn zum Beschluß auch diesmal wieder Beethovens neunte Sinfonie erklang — in einer außerordentlichen Aufführung mit den Berliner Philharmonikern unter Hans Knappertsbuschs Führung —, so war das mehr als nur ein repräsentativer Ausklang der Festwoche. Sie erschien an dieser Stelle wieder als die ideelle Synthese von Volk und Kunst. Und diese Synthese von der Höhe der Beethovenschen Idee aus wieder in die Breite des Lebens hineinzutragen, ihre Zielsetzung wieder lebenswirksam zu machen, das ist ja das vornehmste Ziel der Reichsmusiktage. In der gleichwertigen Verknüpfung von Volks- und Kunst-Musik drängen sie zu einer neuen Verwirklichung dieser Synthese. Insofern war Beethovens Werk nicht nur Schlußstein, sondern auch letztverpflichtende Sinngebung der Düsseldorfer Reichsmusiktage. Wolfgang Steinecke

## FEST DER DEUTSCHEN CHORMUSIK IN GRAZ

Fast vierzig gemischte Chöre aus dem Reich hatten sich in der steirischen Gauhauptstadt zum Fest der deutschen Chormusik versammelt, fast ebenso viele Veranstaltungen, Konzerte, Chorstunden und Serenadenmusiken fanden in den vier festlichen Tagen statt. Wenn trotz dieser Eindrucksfülle, aus der hier nur einige Grundlinien herausgehoben werden können, das (zeitlich allerdings überladene) Gesamtprogramm eine thematisch klare Prägung und stilistisch einheitliche Linie hatte, so ist das ein Positivum, durch welches sich das deutsche Chorfest von vielen anderen musikfestlichen Veranstaltungen vorteilhaft unterscheidet. „Landschaft und Musik“ lautete das Generalthema, auf das schon das Eröffnungskonzert mit der zu diesem Anlaß komponierten Kantate „Unser Land“ von K. F. Noetel hinwies. Es wurde in den landschaftlichen Chorstunden, die als Betriebssingen in Grazer Werken durchgeführt wurden, weiter ausgebaut. Auch die anderen Veranstaltungen trugen jedoch ein stilistisch einheitliches Gepräge,

ein Beweis dafür, daß die gemischtchörige Musik anderen Gattungen heute an Einheit und Klarheit des Stilwillens vieles voraus hat. Aber der Stilwille ist nicht das Letzte; denn er wird seinerseits bestimmt durch das Streben nach einer neuen Haltung, nach einer Einordnung des Werkes in die gesamte Lebensbezogenheit. Die Kluft zwischen Volks- und Kunstmusik zu schließen, ist allgemeine Tendenz (als solche in aller Umfänglichkeit durch die Reichsmusiktage demonstriert), auf dem Gebiet der Chormusik, an der das „Volk" ja nicht nur hörend, sondern auch singend beteiligt wird, ist sie unmittelbare Lebensfrage. Es gab in Graz viele Werke (unmöglich, sie einzeln zu nennen oder gar zu charakterisieren), die in Gehalt und Gestalt der Musik das Streben nach solcher Lebensbindung bekundeten. Feiermusiken, Gemeinschaftschöre, Kantaten, die sich einem bestimmten Lebenskreis, einer bestimmten Verhaltungsweise als künstlerische Ausdrucksform zuordnen. Diese Haltung ist entscheidend, die Stilfrage sekundär. Das Ziel ist klar und richtig erkannt, aber der Weg noch nicht immer ganz ausgebaut. Eine Gefahr kündigt sich an: die Zieleinstellung entscheidet oft stärker über Art und Form eines Werkes als innere Notwendigkeit. Schöpferischer Ansatz und Wirkungsabsicht sind noch nicht immer im Einklang. Es herrscht zwischen ihnen oft noch ein unaufgelöstes Spannungsverhältnis, das sich rein klanglich ganz charakteristisch im pathetischen Hochdruck einer forcierten Musik zu erkennen gibt.

Daß auch die hochorganisierte „Konzert"-Form des Oratoriums von dieser neuen Strebung entscheidend berührt wird, dafür gab es zwei beachtliche Beispiele mit dem neuen (seit den Reichsmusiktagen bekannten) Werk von Kurt Thomas, „Saat und Ernte", und dem hier zur Uraufführung gebrachten Oratorium „Der reiche Tag" von Paul Höffer. Mindestens vom Thematischen her, das eine als Hymnus auf die ewig lebenspendende Natur, das andere als Bild vom Tageslauf menschlichen Lebens, tragen sie zur Sinn-Erneuerung des Oratoriums aus heutigem Geist bei. Die musikalische Gestaltung, bei Thomas in konstruktive und illustrative Elemente divergierend, aber doch mit reifem Können zu einheitlichem Ausdruck gebunden, ist bei Höffer durch eine großlinigere, großzügigschwungvolle Anlage von einheitlicherer Wirkung, obwohl auch hier die Darstellungsmittel der bildhaften Orchestersprache, der prägnanten Chorbehandlung — Mittel, wie sie aus Höffers „Lob der Gemeinschaft" und der „Sinfonie einer großen Stadt" bekannt sind — ungewöhnlich mannigfaltig sind. Die Einheit des Musikalischen wird allerdings durch die allzu viel Verschiedenartiges umfassende Textzusammenstellung beeinträchtigt. Goethes „Prometheus" und Storms „Oktoberlied" kann man schwer, unmittelbar nebeneinander, als Glieder eines Organismus empfinden. Außer den Oratorien von Höffer und Thomas erklang in Graz eine Reihe von Kantaten (u. a. Karl Schäfers klangprächtige Weinbauernkantate „Die Kelter", Walter Reins musikalisch klar geformte „Erntefeier", Hermann Erdlens volkstümliche Kantate von der Waterkant, Noetels ebenfalls als Auftragswerk entstandene Kantate „Unser Land"), deren Text in der gleichen Weise verschiedenartige Dichtungen zusammenkoppelt. Daraufhin muß man — ohne das einzelne Werk treffen zu wollen — allgemein auf die Gefahr des Textpotpourris aufmerksam machen. Denn es geht ja nicht nur um die musikalische, sondern auch um die höhere geistige Einheit des Werkes, die sich im Wort-Ton-Verhältnis zu bestätigen hat. Sie kann auf diesem Wege, auf dem entweder die stilbildende Kraft des Wortes oder die Einheit der musikalischen Form verleugnet werden muß, nicht erreicht werden. (Zwischen dieser Abstumpfung des Wort-Ton-Empfindens und der oben angedeuteten schöpferischen Indifferenz besteht ein tieferer Zusammenhang, auf den aber hier nicht näher eingegangen werden kann.) Ein Werk wie Armin Knabs Hölderlin-Kantate „Das heilige Ziel" bezieht andererseits zweifellos gerade aus der geistigen Einheit des reifen Wort-Ton-Ausdrucks seine überzeugende Wirkung. Auch die als „Hymnische Chormusik" zusammengefaßten Werke von Karl Höller, Eberhard Wenzel (Claudius-Kantate), Hans Wedig (Wessobrunner Gebet) und Hermann Grabner (Weg ins Wunder) können hier — so verschieden sie nach Rang und Art der musikalischen Substanz waren — neben Knab als Gegenbeispiele genannt werden. Ein empfindlicheres Verhältnis zum Wort, zu seiner dichterischen, klangstilistischen und geistig-sinnhaften Qualität, herrscht natürlich in der A-cappella-Musik. Die

neuen Mörike-Chöre Hugo Distlers sind hier als das weitaus bedeutsamste Beispiel hervorzuheben. Unter den weiteren zahlreichen Beispielen, die das Grazer Programm brachte, können sonst nur kurz die gehaltvollen George-Gesänge Simbrigers, die Madrigale von Karl Marx, sowie die mehr oder weniger bereits bekannten A-cappella-Werke von Haas, Tießen, Büchtger, Lang, Brust und Hugo Herrmann genannt werden. Die Aufzählung dieser Namen (die noch um manchen vermehrt werden könnte) zeigt allein schon das hohe Niveau an, durch das sich allgemein das Programm — auch in den Werkskonzerten und den stimmungsvollen Serenadenmusiken — auszeichnete.

Ebenso mit einem Gesamtlob, das räumlich unmöglich sich mit der gebührenden Würdigung des einzelnen beschäftigen kann, ist die Leistung der Chöre auszuzeichnen. Der hohe Idealismus als bewegende Grundkraft allen deutschen Chorsingens bewährte sich auch im hingebungsvollen Einsatz für dieses Grazer Chorfest, das erste großdeutsche Musikfest in der Ostmark, für das sich die „Stadt der Volkserhebung" — wie Graz stolz sich nennen darf — festlich geschmückt hatte. Von hoher chorischer Kultur wurde im allgemeinen die Gesamtleistung der mitwirkenden Chöre getragen, sowohl bei den repräsentativen großen städtischen Chören (es waren u. a. die Musikvereine aus Bielefeld, Potsdam, Berlin (Gauchor), Dortmund, Mülheim-Ruhr, Hamburg, Wiesbaden tätig), wie auch bei den Madrigalvereinen und A-cappella-Chören (insbesondere zu nennen die Vereinigungen aus Frankfurt, Stuttgart, Lübeck, Berlin und Bonn). Sie alle trugen dazu bei, daß aus einer Querschnittschau des neuen Schaffens, aus einer Leistungsschau des Nachschaffens ein wirkliches „Fest" der deutschen Chormusik erwuchs. Wolfgang Steinecke

## DAS ERSTE GROSSDEUTSCHE BRUCKNERFEST

**Zum ersten Male rief die im November des Vorjahres gegründete Deutsche Bruckner-Gesellschaft zu einem Fest auf, das in der Zeit vom 30. Juni bis 5. Juli eine begeisterte Schar von Brucknerverehrern aus allen Gauen des Großdeutschen Reiches und darüber hinaus weite Kreise einer musikfreudigen Bevölkerung an den durch Bruckners Wirken geheiligten Stätten vereinte.** Mit Geschick war ein Programm aufgestellt worden, das über je eine Linzer Symphonie-, Kammermusik- und Choraufführung zu einem ersten Höhepunkt in St. Florian führte, sodann als Landschaftserlebnis wie als (notwendige) Fermate eine Donaufahrt durch die Wachau einschob, um schließlich in Wien nach je einer weiteren Chor- und Symphonieaufführung den eigentlichen Gipfelpunkt: die Erstaufführung der Ur-Achten zu erreichen.

Es war eine Fülle herrlichster Eindrücke, die allen Teilnehmenden zuteil wurden, und diese gingen nicht nur aus der Musik des Meisters hervor. Denn das spürte jeder deutlich, daß es etwas ganz anderes ist, ob man diese Werke in einem beliebigen Großstadtkonzertsaal hört, oder ob man sie in der Atmosphäre aufnimmt, in der und aus der heraus sie entstanden sind. Wie war es denn? Man hat diese Symphonien im Konzertsaal gehört, sich um sie bemüht, sie wieder und wieder gehört und studiert, ist nie eigentlich damit fertig geworden, aber glaubte doch, ein gewisses Bild von ihnen zu haben. Und nun ist man an den Stätten gewesen, wo ihr Schöpfer sie empfangen und geboren hat, ist in jener ruhigen und weiten Landschaft Oberösterreichs einhergegangen, hat ihre wundervollen Barockbauten auf sich einwirken lassen. Und hat dort seine Musik gehört! Und vieles ist einem anders erschienen: nicht, daß man den Schlüssel für diese Musik gefunden hätte — sie wird immer etwas wunderbar Ungelöstes bleiben — dies noch in ganz anderem Sinne als bei den Schöpfungen anderer Großer. Aber man empfand eine ganz bestimmte Übereinstimmung zwischen dem, was das Auge, und dem, was die Ohren aufnahmen, fühlte, daß man dieser Musik auf einmal doch ein wesentliches Stück näher gekommen sei.

Von hier aus gesehen war der Tag in St. Florian durchaus der Kernpunkt des Festes. Er wurde für alle ein beglückendes Erlebnis der Kunst schlechthin. Am Morgen in der Stiftskirche die e-moll-Messe in einer Aufführung des Wiener Domchores unter Ferdinand Habel, der alle Reinheit und Wärme eigen war, die so wundervoll aus diesem himmlisch schönen Raume sprechen; am Nachmittag in dem prächtigen Marmorsaal des Stiftes jene beiden großen, noch in Linz entstandenen symphonischen Werke: die Nullte und die Erste unter der begeisternden

Leitung von Eugen Jochum; sodann — durch den Wiener Domorganisten Karl Walter — zweimal die Gelegenheit, die Orgel Kriesmanns zu hören, einmal mit Improvisationen über die eben erklungene Messe, später mit Werken von Bach und Reger; und zwischen all dem immer wieder ein Sich-nie-satt-sehen-Können an den Bauten und der Natur. So rundete sich dieser Tag zu einer ganz seltenen inneren wie äußeren Geschlossenheit.

Im Sonstigen gaben die Festtage über die vielen schönen Eindrücke hinaus eine gute Gelegenheit, einige grundsätzliche aufführungspraktische Fragen zu erörtern. Recht anschaulich war schon der Vergleich der Dirigenten und ihrer Stellung zu Bruckner. Furtwänglers Wiedergabe der Achten war packend, manchmal geradezu atemberaubend. Ob sie dabei überall Bruckner vollauf gerecht wurde, ist eine andere Frage. Mir will es scheinen, als ob etwa die äußerst starke Zusammenraffung gewisser Partien, durch die doch im Verlaufe der enormen Temposteigerungen so viele Feinheiten verloren gehen müssen, eine Verzerrung des von Bruckner Gewollten darstellt (ganz besonders fiel das bei der Wiedergabe des II. Durchführungsabschnittes im 1. Satz auf). Das Gegenstück dazu war Weisbachs Zweite. Hier trat der Dirigent in wunderbarer Weise hinter dem Werk zurück, das in seiner ganzen herrlichen Kraft und Klarheit zu uns sprechen konnte. — Höchstes Lob ist an dieser Stelle auch den Wiener Philharmonikern zuzusprechen, die den 2. Teil des Festes bestritten (in Linz und St. Florian spielten die Wiener Symphoniker). Größtmögliche Exaktheit, strahlendste Reinheit (diese herrlichen Bläser!) und bewunderungswürdige Anpassung an den jeweiligen Dirigenten erhoben sich besonders bei den Aufführungen der 2. und 6. Symphonie (diese unter Kabasta) zu solch einer Vollkommenheit, daß es schlechthin unmöglich ist, zu glauben, diese Werke seien je besser gespielt worden. Diese beiden Werke, die 2. und die 6. Symphonie, erklangen an einem Abend. Und das war einer der wenigen Mißklänge des Festes. Wir hörten in St. Florian die Nullte und die Erste zusammen. Das mochte angehen. Wenn wir auch die Nullte heute durchaus nicht als „ganz ungültig" betrachten, sie im Gegenteil als ein vollauf existenzberechtigtes Werk ansprechen müssen, so trifft dieses Ungültigsein doch in Bezug auf das Gesamtwerk Bruckners zu. Denn darin steht die Nullte wirklich nur als „ein Versuch", zu dem gerade die Erste wie eine Erfüllung erscheinen mag. Ganz anders ist dies aber bei zwei so ausgereiften Werken wie der Zweiten und Sechsten, von denen jede eine ganze Welt für sich darstellt. Die kann man nicht beide an einem Abend aufnehmen, auch wenn dazwischen eine „Große Pause" liegt. Noch unverständlicher mußte allerdings die Aufstellung des längst versunken geglaubten besonderen Bläserorchesters im Finale der V. Sinfonie erscheinen. Muß es wirklich noch gesagt werden, daß die Anwendung solch billiger Effektmittel, die endgültig einer vergangenen Zeit angehören sollten, Bruckner nicht nur nicht nötig hat, sondern ihm im tiefsten Grunde widersprechen?!

Zu den Choraufführungen, von denen die Linzer unter der Leitung von Eugen Papst standen, die Wiener von den drei Chormeistern der beteiligten Vereine geleitet wurden, ist zu sagen, daß diese Werke durchaus nicht nur Interesse erregten, sondern zum Teil recht unmittelbar starke Eindrücke hinterließen. Erwähnt seien in diesem Sinne vor allem „Träumen und Wachen", „Germanenzug" und „Trösterin Musik".

Außer all diesen Aufführungen fand noch in Linz eine Begrüßungsfeier statt, bei der das Mildner-Quartett das Streichquintett zum Erklingen brachte, und in Wien leitete Franz Schütz mit Bachs g-moll-Fantasie und Fuge die Festversammlung ein. Aus dieser soll nur hervorgehoben werden, daß sich Wilhelm Furtwängler in seiner Festansprache rein vom Standpunkt des Künstlers, des Interpreten aus zu den Urfassungen bekannte, denen er größere Kraft und Klarheit zusprach. Hier sei nun noch einiges über die Urfassung der Achten angeschlossen. Es liegt dabei schon dadurch ein gewisser Sonderfall vor, daß die 2. Fassung des 1. Satzes keinerlei Verstümmlung oder Verfälschung bedeutet, sondern im Gegenteil ein letztes Ausreifen und Vervollkommnen. Bruckner hat die Umarbeitung der Symphonie knapp zwei Jahre nach der ihn aufs furchtbarste niederdrückenden Ablehnung der Freunde — dies geschah im Oktober 1887 — begonnen, und in Bezug auf den 1. Satz stellt diese Umarbeitung ein gewaltiges Ringen mit dem eigenen Werk dar, dem wir „wunderbare Stellen verdanken" (Haas). Beim Adagio und

Finale dagegen ist sie flüchtiger und ohne diese starke innere Anteilnahme erfolgt. Dazu treten in diesen Sätzen eine Anzahl von Änderungen und Irrtümern der Kopisten und Herausgeber. Hier setzte also vor allem die verdienstvolle Arbeit Robert Haas' ein, der dank des reich vorhandenen Quellenmaterials die fremden Einflüsse ausscheiden konnte, vor allem die erheblichen Kürzungen wieder gutmachte. Im Adagio handelt es sich dabei um eine 10taktige Gruppe, die in der weiteren Fortführung des zum drittenmal erscheinenden, durch die Streichersechzehntel umspielten Hauptthemas eine jener für Bruckner so typischen Perioden darstellt, die das Erreichen eines Höhepunktes (hier des in E-dur) durch ihr neuerliches Von-unten-Anheben verzögern (sie schiebt sich unmittelbar vor Buchst. O ein). Im Finale sind es sechs verschiedene Stellen, an denen die 2. Fassung Kürzungen aufwies. Vor allem war das 2. Hauptthema in seiner Fortführung in Mitleidenschaft gezogen. Nachdem das Thema selbst zweimal erklungen ist, folgt eine viertaktige Streicherperiode im piano, und nun schloß sich bisher recht unvermittelt (bei Buchst. F) der zweite Teil des Themenkomplexes: die Tubenharmonien mit gezupften Streichern an. Die Urfassung stellt zwischen diesen 2. Teil und die vorausgehende viertaktige Streicherperiode eine weitere sechstaktige, die erstens das ganze zweite Hauptthema erst richtig ausatmen läßt und zweitens die Bässe (b—ces—es), die bisher in der Luft hängen blieben, nun sinnvoll (mit ges—Ges — ges—g—as) fortführt. In der Reprise, in der bisher das 2. Thema noch kürzer erschien als in der Exposition (da hier sogar die erwähnte viertaktige Streicherperiode gestrichen war), erscheint diese Stelle jetzt gegenüber der Exposition um 2 Takte verlängert und auf sinnvollste Weise gesteigert (vor Buchst. O.).

Sodann ist die viertaktige Überleitung von O nach P durch eine zwanzigtaktige ersetzt worden, die den vorhergehenden riesigen Tuttischluß der Exposition in überzeugender Weise abklingen läßt und in die Durchführung überführt. — Zwei weitere Auffassungen bringen ein schöneres Ausschwingen gewisser Teile mit sich, das eine beim zweiten Auftreten des Choralthemas (O), wo der bisher viertaktige Nachsatz nach seinem 2. Takt nun eine viertaktige Verzögerung erleidet; das andere Mal 10 Takte vor Beginn der Koda, wo in ebenfalls 4 Takten ein Ausschwingen der Streichersechzehntel in Achtel und damit ein Übergang in die nachfolgenden Viertel und Halben geschaffen wird. Schließlich hat die Urfassung die 4 Takte der Holzbläser vor dem 3. Thema in der Reprise samt dem dieses einleitenden zweitaktigen Orgelpunkt auf G durch eine achttaktige Überleitung von E-dur nach c-moll ersetzt und damit den unmotivierten harmonischen Ruck vermieden, der bisher dem einsetzenden 3. Thema immer etwas Kodaartiges gegeben hatte. Außer diesen Kürzungen sind eine große Anzahl dynamischer und Tempo-Bezeichnungen, die eine gewisse Verweichlichung und Verunklarung mit sich gebracht hatten, durch die ursprünglichen ersetzt worden. Und endlich mußte an einigen Stellen das instrumentale Gewand von Beimischungen gereinigt werden. (Es sei hier im übrigen auf den demnächst erscheinenden Herausgeberbericht hingewiesen, der eine Fülle sehr wissenswerter und aufschlußreicher Einzelheiten enthalten wird.)

So erklang nun auch die Achte, die ja vielen ganz besonders am Herzen liegen mag, in ihrer vom Schöpfer gewollten Gestalt, und diese Tatsache gab diesen schönen Festtagen noch ihre bedeutsame Einmaligkeit. Rudolf Eller

## G. F. MALIPIERO: ANTONIUS UND KLEOPATRA

### Reichsdeutsche Uraufführung in Bremen

Ein weithin beachtetes Ereignis wurde die Uraufführung des musikalischen Dramas „Antonius und Kleopatra" von G. F. Malipiero in Anwesenheit des Komponisten. Die Inszenierung lag in Händen von Oskar Walleck als Gast, der schon die erste italienische Aufführung in Florenz eingerichtet hatte.

Das wesentlich Neue an dem Werk ist das Fehlen eines neugeschaffenen operngemäßen Librettos. M. hat vielmehr die Worte Shakespeares fast getreu übernommen und sie in Musik gesetzt. Einige Szenen wurden ausgelassen, und ein Sprechchor gab in kurzen Sätzen den weiteren Verlauf der Handlung bekannt. Es entstanden auf diese Weise erhebliche Schwierigkeiten, und das Werk wurde weder einem Schauspiel noch einer Oper voll gerecht. Damit sei nichts gegen die Musik gesagt, die immer den

großen Könner M. rechtfertigt, der ihr mit einfachen Mitteln großen Ausdruck verleiht. Der Verzicht auf vieles, was wir unter dem Begriff Lied, Arie und den damit verbundenen „Höhepunkten" in einer Oper zusammenfassen, brachte für den Hörer durch die notwendig erhöhte Aufmerksamkeit besondere Anstrengung, zumal textliche Längen entstanden. M. will aus der von ihm gesehenen Sackgasse, in die wir in unserem Opernschaffen geraten seien, zunächst rückwärts heraus, um von einem neuen Ausgangspunkt musikdramatisch wieder voran zu kommen. Schauspielerisch ergeben sich große Vorteile, wie die Aufführung bewies. Auf jeden Fall gebietet das freundlich aufgenommene Werk, sich mit ihm und besonders mit der Absicht auseinanderzusetzen. Heinz Bergmann

# Das musikalische Schrifttum

## ZUR ERFORSCHUNG DES DEUTSCHEN IN DER MUSIK

Die in den letzten Jahren zahlenmäßig stark anschwellenden Sonderuntersuchungen über volklich belangvolle Fragen der deutschen Musikgeschichte haben jüngst in zwei zusammenfassenden Arbeiten eine bedeutsame Verdichtung erfahren. Fast gleichzeitig erschienen Josef Müller-Blattaus (MB)[1] „Geschichte der deutschen Musik" bei Vieweg in Berlin-Lichterfelde (MB I)[1] und Hans Joachim Mosers (M)[1] „Kleine deutsche Musikgeschichte" bei Cotta in Stuttgart (M I)[1]. Ergänzungen zu beiden Arbeiten sind MB's „Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst" im Widukind-Verlag zu Berlin-Lichterfelde (MB II)[1] und M's Doppelband „Das deutsche Lied seit Mozart" im Atlantis-Verlag zu Berlin (M II)[1]. Als dritter gesellt sich Ernst Bücken (B)[1] mit seinen zeitlich allerdings bereits zurückliegenden Arbeiten „Musik aus deutscher Art" in Schaffsteins Verlag zu Köln (B I)[1] und „Deutsche Musikkunde" bei Athenaion in Potsdam (B II)[1].

Lösung heischte zunächst die Frage der Stoffgliederung. Wenn sich die üblichen Periodisierungs-Schemata schon für die allgemeine Musikgeschichtsschreibung als abgegriffen erweisen, kommen sie für eine Darstellung der deutschen Musikgeschichte nun schon gar nicht in Betracht. Mit Renaissance und Barock war ebensowenig zu operieren wie mit dem Generalbaß. MB rückt die geistes- und kulturgeschichtlichen sowie politischen Gesichtspunkte in den Vordergrund; nach der Musik des Mittelalters spricht er vom Zeitalter des großen Krieges, von der Goethezeit und schließlich von Verfall und Erneuerung. Die Kennzeichnung der Entwicklung seit 1830 als Verfallszeit schlechthin erscheint allerdings als reichlich pessimistisch, zumal von den Großen der Zeit gesagt wird: „in Abwehr und Widerstand gegen den Kulturverfall erschöpfen sich ihre Kräfte" (MB I 270). Hier ist in richtiger Erkenntnis der kulturkritischen Seite namentlich des Wagnerschen Werkes die negative Ausdrucksform der Leistung des kühnen Angreifers und Eroberers ein wenig überbetont. Gerade innerhalb des politischen Blickfeldes erweist sich Wagners Zeitgenossenschaft mit Bismarck ebenso wie seine gedankliche Ahnherrenschaft gegenüber dem Nationalsozialismus (M I 266) als lebendige Wirklichkeit, die MB gebührend würdigt, ohne sie jedoch bei seiner Epochenkennzeichnung entsprechend zu berücksichtigen.

M wählt in der Gliederungsfrage einen völlig anderen, radikal musikalischen Weg, in dessen Verfolge sich bemerkenswerterweise gewisse musikgeschichtliche Ergebnisse einstellen, die mit denjenigen MB's übereinstimmen. Während M in seiner großen Geschichte der deutschen Musik die frühe deutsche Musikgeschichte sehr glücklich in „Raumschaften" gliedert, baut er jetzt zunächst zwei „Welten" auf, Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit. Beide führt er durch von der frühestmöglichen Zeit bis zur Gegenwart. Durch diese Koordinierung von Ein- und Mehrstimmigkeit wird mit gewissen gut gemeinten, jedoch von keinerlei Sachkenntnis beschwerten Begriffsdeutungen wie derjenigen von der grundsätzlich harmonisch-vielstimmigen Wesensart deutscher Musik aufgeräumt. Zugleich entzieht M mittels seiner Periodisierung der naiven, aber landläufigen Anschauung den Boden, als sei zu irgend einer Zeit die Ein- durch die Mehrstimmigkeit „abgelöst" worden. Insofern man nur im Auge

[1]) Im folgenden unter der in Klammer beigefügten Abkürzung zitiert.

behält, was künftige Forschung des näheren erarbeiten und begründen muß, daß nämlich der hier in Rede stehende Einzelgesang durchaus wesensverschieden ist von der unstimmigen und harmoniefreien altgriechischen Melodieführung, wird man mit M die Zeitbeständigkeit der auch heute noch (bzw. wieder!) aktuellen Einstimmigkeit zugeben.

Mindestens gleich wichtig ist die Unterteilung der mehrstimmigen Welt, wie M sie vornimmt. Der Lehnbegriff Renaissance hat in dieser einerseits deutsch, anderseits musikalisch geschauten Musikgeschichts-Periodisierung überhaupt keinen Raum mehr; Gotik, Barock und Romantik sind ins Hinterstübchen verwiesen und führen nur noch ein Scheindasein. Der Zeitraum von sechshundert Jahren 1350—1938 wird in drei Doppeljahrhunderte eingeteilt, in je eines des cantus firmus, der Fuge und der Sonate, und diese Jahrhundertzweiheit erfährt ihrerseits eine jeweilige Teilung in einen hundertjährigen homo- bzw. polyphonen Abschnitt. Es ist klar, daß diese ungemein übersichtliche, den Stoff einprägsam gliedernde Disposition auch die Schwächen ihrer Vorzüge aufweist; keiner weiß es besser, als der Verfasser selbst, daß es ohne gelinde Gewaltsamkeiten hierbei nicht abgeht. Im übrigen wird das Gliederungsprinzip nirgends in dem Sinne veräußerlicht, als fände um die jeweilige Jahrhundertmitte (1450, 1650, 1850) eine „Ablösung" der Homophonie durch die Polyphonie statt; unterirdisch rauscht der ältere Strom weiter, aber die gesamtgeistige Einstellung der Musikwelt erfolgt in Richtung des sich in der Stimmigkeit kundtuenden Stilumschwungs.

Nun ist es ungemein interessant, zu beobachten, wie beide Musikgeschichtsschreiber auf ihren so verschiedenen Wegen zu teilweise übereinstimmendem, sich jedoch von bisherigen Anschauungen entfernendem Ergebnis kommen. MB datiert die Musik der Goethezeit sinngemäß seit 1750, M die „neue" Homophonie (im Gegensatz zur „frühen" und „mittleren") vom selben Jahre; die Goethezeit wird zunächst zwar mit 1830 abgeschlossen, doch betont der Verfasser sehr einleuchtend, daß diese Grenze fließend sei, und damit gelangt er zum selben Jahre wie M, 1850. Musikgeschichtlich ergiebig ist die hieraus zu folgernde Abtragung der Scheidewand zwischen „Klassik" und „Romantik", deren Vorhandensein allein schon genügt hat, in Beethovens und Schuberts Schaffen eine dem offenen Blick völlig gegenstandslose Problematik hineinzugeheimnissen, indem man diesen zum Klassizisten, jenen zum Auch-Romantiker stempelte. Der Begriff Romantik mag noch so gehaltschwer sein, ein gesundes Gliederungsprinzip ist er nicht. M streift ihn nur nebenbei, MB erwähnt ihn in der Großgliederung überhaupt nicht, und beide spannen die Romantik in das um 1750 anhebende Zeitalter.

Da die Gliederung notwendig Ergebnis des Verhältnisses des Autors zum Stoff ist, muß dieses Verhältnis im selben Sinne verschieden sein wie das Einteilungsprinzip selbst. Für M's Disposition sind die Begriffe Monodie, Volkslied, cantus firmus, Fuge, Sonate, Homophonie und Polyphonie, für MB's Einteilung die Bezeichnungen Altgermanisch, Deutsches Mittelalter, Großer Krieg, Goethezeit, Verfall und Erneuerung kennzeichnend. Unnötig zu betonen, daß auch MB zu Monodie, Volkslied, Fuge, Sonate usw. vorstößt und auch M den ganzen geistesgeschichtlichen, nicht zuletzt den politischen Bereich abtastet. Wenn wir im Gedanken der Deutschheit und in allen seinen Folgerungen das Allgemeine, Gemeinverbindliche, erblicken und in der (deutschen) Musik den Sonderfall, darf man MB's Verfahren vergleichsweise als deduktiv, die M'sche Methode als induktiv kennzeichnen. Hier wird die Musik Schlüssel zum Erlebnis der Deutschheit, dort ist die Deutschheit Urquell jeder musikschöpferischen Regung.

Im Einleitungsabschnitt seiner Musikgeschichte gibt MB in knappster Zusammengedrängtheit, was er im „Germanischen Erbe" im einzelnen ausführt. Liebevoll spinnt er den Versuch aus, mittels Analogie- und Rückschlüssen vom Kinder- und Tanzlied her zur klingenden Gestalt des Vorzeiterbes hindurchzudringen. Er setzt so mit gesteigertem Nachdruck einen methodischen Weg verdienstlich fort, den M vor zwei Jahrzehnten erstmalig beschritt, als er seine Singeformeln zu den Merseburger Zaubersprüchen vorlegte, die liturgischen und Jahreslaufspiele volksmusikalisch auswertete und die Frage der Fünftonmelodik anschnitt. Ein wesentliches Ergebnis der mit diesen Mitteln unternommenen vorsichtigen Ertastung vorgeschichtlicher Überlieferungsspuren besteht in der Herausstellung des pentatonischen Melodieumrisses im Quintraum und je eines

Haupttonbereiches auf d und f. Noch freilich befinden wir uns im Bereiche der, wenn z. T. auch solide untermauerten Hypothesen; mit Recht weist MB (I 16) auf die Notwendigkeit des Ausbaus der musikalischen Vorgeschichts- und Volkskundeforschung hin, zu welch letzterer M mit seinen „Tönenden Volksaltertümern“ (Hesse, Berlin-Schöneberg 1935) einen wertvollen Beitrag geliefert hat.

Wenn die Leistung des Historikers nicht zu einer bloßen Geschichte der Musik in Deutschland werden will, muß sie den Begriff des Deutschen entweder eindeutig bestimmen oder zumindest eine entsprechende Vorstellung zugrundelegen, um von Fall zu Fall die Deutschheit zu exemplifizieren. MB läßt sein Programm in dieser Hinsicht, wie wir sahen, bereits durch die Generalgliederung hindurchschimmern; bei M wird die aufs Deutsche eingestellte Arbeitsrichtung aus seinem Einteilungsprinzip nicht gleich deutlich, sie steckt nichtsdestoweniger darin. Die Welt der Stimmigkeit ist es, in die er die deutsche Musik hineinstellt. Die Betrachtung der stimmigen Erscheinungsform ist es denn auch, die sich bei allen Autoren, auch bei B, als fruchtbar zur Erkenntnis des Deutschen in der Musik erweist.

Da erscheint zunächst der Kanon als Element unserer vorgeschichtlichen Volksmusikübung (MB II 15ff.) und als Bestandteil geselligen Singens in ritterlicher Zeit (MB I 56). Die den Kanon wie die Fuge beherrschende Einthematigkeit wird zum deutsch-nordischen formbildenden Ideal erhoben. Hier taucht ein terminologisches Problem auf, das im Rahmen der Versuche zur Erforschung des Deutschen in der Musik immer wiederkehrt: sind die Begriffe rassisch oder geographisch oder volklich zu verstehen? Im „Nordischen“ überwiegt die rassische Färbung, im „Südlichen“ (soweit es nicht als mediterran oder gar westisch verstanden sein will) klingt zunächst das Geographische an. M. macht mit gutem Grunde darauf aufmerksam, daß die ungenaue Scheidung zwischen Nordrassischem und erdkundlichem Norden zu dem Fehlschlusse führen könne, daß Finnisches, Esthnisches, Russisches einen vermeintlichen „nordgermanischen Skaldenton“ belege (M I 5)! Wenn in einem anderen Falle die Fuge als nordisch-deutsch gekennzeichnet wird (B II 65), so liegt darin doch wohl eine Modifizierung des Nordischen zugunsten des Deutschen, denn „Völker sind“ (nach Günther) „immer Rassengemische“, und das schlechthin Nordische der Herrschaft eines Hauptgedankens dürfte umso weniger aufrecht zu erhalten sein, als unmittelbar darauf die Fuge als „rein deutsche Form“ (B II 66) angesprochen wird. Was der Autor sagen will, ist ebenso klar wie einleuchtend: es wäre jedoch unmißverständlicher gesagt, wenn die rassische Kennzeichnung, in Hinsicht auf deren Notwendigkeit und Wünschbarkeit ebenso wie auf ihre Schwierigkeit Friedrich **Blumes** Düsseldorfer Kongreßvortrag[2] manchem Außenstehenden die Augen geöffnet haben dürfte, in solchen Fällen ganz ausgeschaltet und durch eine volklich-geographische Benennung ersetzt würde. Hiermit ist nicht die Fruchtbarkeit gewisser Vergleiche geleugnet, die einen rassischen Block zu einem — andersrassigen — Volk in Beziehung setzen. Um bei der Fuge zu bleiben: das Schaffen der deutschen Kantoren, die sich dem deutschen „Organistenmacher“ Sweelinck verbunden wissen, ist sehr wohl im Gegensatze zum damaligen **italienischen** Einfluß durch die **nordische** Bewegungsgestaltung in der Fuge zu definieren.

Über die Bedeutung der Fuge im Raume der blonden Rasse herrscht ebenso Einigkeit wie über ihren Rang als deutsches Formideal bis in gewisse Hintergründe von R. Wagners Kunst und Persönlichkeit (MB I 286) und bis in die tiefste stilistische Wurzelschicht der Brahms-Brucknerschen Sinfonik. Wie hier, so wird an allen Knotenpunkten musikgeschichtlicher Entwicklung die volkstumhaft und rassisch belangvolle Eigenart der Moserschen Stoff-Großgliederung erkennbar. Aus dem Geiste dieser Gliederung heraus ergeben sich zwar nicht völlig neue, wohl aber bisher gründlich vernachlässigte Einsichten in das Wesen der Fuge, die nur bedingt als Inbegriff der Polyphonie anerkannt wird (M I 104): dank der tonalen Beantwortung ist es die Harmonik, die Herrin wird „über die völlig waagerechte absolute Polyphonie des echten Kanons“.[3] Das Zeitalter der Fuge in je einen homophonen und polyphonen Abschnitt zu teilen, ist nur aus dieser Erkenntnis heraus möglich, jedoch auch berechtigt, ja erforderlich.

[2]) „Die Musik“ XXX 736 ff.

[3]) Man vergleiche H. **Riemanns** harmonische Analysen Bachscher Fugen.

Die Grundfragen des Rassischen in der Musik werden von beiden Verfassern fallweise erörtert. Wir lesen von Notkers, des Stammlers, nordischem, mit der gleichzeitigen Bandornamentik verglichenem Ausdruckstrieb (M I 17), von der gemeinnordischen Mollharmonik ohne Leitton (B II 26), vom nordisch-instrumentalen Denken des mit erstaunlicher Kühnheit die Vorzeichen setzenden Hofhaimer (M I 87), und Beethovens namentlich von B betonter rein nordischer Typus wird des näheren auf die niederrheinische Stammesart festgelegt. Hier erhebt sich die schlechthin entscheidende Frage: ziehen wir unsern musikwissenschaftlichen Rassebegriff ab aus einer von vornherein auf einen bestimmten Rassetyp festgelegten Musik, oder aber gehen wir mit empirisch gewonnenem eindeutigen Rassebegriff an die jeweilige Musik heran, um ihren rassischen Typ auch dann exakt festzulegen, wenn wir nichts von der Rassezugehörigkeit ihres Urhebers wissen? Es ist eine verlockende rassische Umschreibung bekannter musikgeschichtlicher Zusammenhänge, wenn Beethovens Einbruch in die „beginnende romantische Wiener Erschlaffung" durch die Antithese nordisch-ostisch[4] gedeutet wird (B II 87), aber es bleibt unter streng rassischem Gesichtspunkt schwer zu begründen, wie sich der „ostische" Schubert „als Schaffender auf die nordische Dominante der Kraft und Tat" stimmt (B II 33). Wo aber kann man überhaupt musikwissenschaftlich brauchbare rassische Kennzeichen ausfindig machen? Die hohe Kunstmusik erscheint als wenigst geeignet, die reine Volksmusik als relativ ausnützbar.

Je weiter wir in der Volksliedbetrachtung zeitlich zurückgehen, umso beweiskräftiger werden die Ergebnisse sein. Nur echt Volksbürtiges hält sich über die Jahrhunderte lebendig, während sich im Volks- und Massensingen der jüngeren Vergangenheit erst die Spreu vom Weizen sondern muß. Gassenhauer und Schlager werden vom Volkslied durch den Geschmack weder eines einzelnen, noch der Masse, die sich ihrer begierig bemächtigt, sondern nur durch den Richterspruch der Zeit getrennt. Die kirchliche Form vergangener Zeiten darf nicht beirren; sie ist, gerade im Liede, vielfach Schale, nicht Kern. Das deutsche geistliche Lied des Mittelalters „ist nicht eine Schöpfung der Kirche, sondern des Volkes", und das Kyrie eleison sangen die Menschen im Norden nicht psalmodierend, vielmehr liedmäßig auf ihre Art (MB II 51 ff.). Künftige volks- und rassekundlich gerichtete Musikforschung aber mag durch den bisher nicht hinreichend berücksichtigten Umstand erleichtert werden, daß „oft gewisse Melodietypen sich innerhalb des altdeutschen Volksliedes ohne inhaltliche Brücken wiederholen" (M I 33). Gerade diese konstanten Melodieteile dürften der rassisch gerichteten Arbeit der Musikwissenschaft wichtige Anknüpfungspunkte bieten im Sinne B's (II 22 f.), der überzeugende Beispiele bringt für den Unterschied des musikalischen Volksdialektes im bayrischen und im bergischen Lande.

Als einer der vornehmsten „Träger alter Liedüberlieferung" (MB II 92) wird auch fernerhin das evangelische Kirchenlied auszuwerten sein. Dringt es doch hinunter bis in die Gelegenheitsmusik provinzieller (z. B. pommerscher) Kleinmeister um 1700, wo es inmitten textlicher Flach- und Plattheiten unversehens einen tieferen Sinn anklingen läßt. Dieser Vorgang ist deshalb so wichtig, weil sich hier die spezifisch volksmäßigen Kräfte des Kirchenliedes bewähren, denn einzig sie sind die „klammernden Organe", dank denen das aus kirchlichem Bereiche stammende Musikgut am oftmals trivialen Tanzlied haftet. Die dem Volksboden entquellenden Säfte dieses Musikgutes sind es aber auch, die tief bis in die entlegensten Bezirke der eigentlichen Tonkunst deutscher Art eingeströmt sind und ihre Schöpfungen vor einem Abgleiten in abstrakte Geistigkeit bewahrt haben. Die gehäuften „choralartigen", lies: (kirchen-)liedhaften Partien nicht nur bei Bruckner, auch Episoden wie die vier Posaunentakte im Più Andante vor dem Allegro-Finale der Brahmsschen c-moll-Sinfonie gehören hierher,[5] und die vielberegte Verwandtschaft dieses Allegro-Themas mit der Beethovenschen Freudenmelodie beruht weniger auf melodisch-rhythmischer Ähnlichkeit, als auf der schlechthinnigen Liedhaftigkeit. Sie prägt der Komponist übrigens bereits aus mit der durch MB (I 291) entsprechend gewürdigten Liedmelodie des Horns

[4]) Hier wäre die Bezeichnung „alpin" wohl vorzuziehen. Die Benennung „ostisch" deutet bekanntlich auf gewisse früher angenommene, in Wahrheit nicht vorhandene Beziehungen der rundschädeligen alpinen Rasse zu der rundköpfigen Bevölkerung Asiens.

[5]) Man bemerke auch das Zitat des Liedes „Ermuntre dich, mein schwacher Geist" im ersten Satze derselben Sinfonie.

in jenem Più Andante: „Hoch auf dem Berg, tief im Tal grüß ich dich vieltausendmal". Vor der sich schlicht im Quintraum diatonisch bewegenden Freudenmelodie Beethovens standen die Erklärer vielfach mit sichtlicher Befangenheit; eine Ästhetik, die nur auf das Kunsthafte eingestellt war, wußte mit ihr naturgemäß nur wenig anzufangen. Gerade hier jedoch liegt ein Angelpunkt für künftige Untersuchungen des Deutschen in der Musik; hinreichend ausgewertet sind gerade diese Tatbestände bisher nicht.

Die Wechselwirkung zwischen Lied und Kirche ist Bestandteil jener schicksalhaften Auseinandersetzung der innerhalb der deutschen Musik wirksamen Lebenskräfte mit verschiedenst gearteten Mächten außerhalb ihres volklichen Bereiches. Außer der Kirche gehören zu diesen Mächten die verschiedenen um Deutschland herum sich gruppierenden nationalen Musikkulturen, in einem andern Sinne die Geistesmacht der griechischen Antike, schließlich auch das Judentum. Die „ständige Gefährdung und Bedrohung" unseres „nationalen Musiklebens durch fremde Musikmächte" (B I 6) ist denn auch der Leitgedanke, der alle in Rede stehenden Arbeiten durchzieht. B's Schriftchen „Musik aus deutscher Art", das sich in äußerster Gedrängtheit vornehmlich an den Laienleser wendet, muß naturgemäß stark vereinfachen und alles auf möglichst drastische Formeln bringen. Die Paare Händel-Bach, Mozart-Beethoven, Weber-Schubert, Wagner-Bruckner (derlei Paarung hat mindestens ebensoviele Schatten- wie Lichtseiten) werden im Sinne des Typus Wehrer—Ernährer (Soldat—Bauer) durchcharakterisiert. Bei den Ernährertypen geht es naturgemäß nicht ohne Einschränkungen ab, während die Kämpfertypen keiner wesentlichen Retuschen bedürfen. Im übrigen haben diese Augenblicksbildnisse so vieler repräsentativer deutscher Komponisten über ihren erbaulichen Charakter hinaus eine ganz besondere pragmatisch-musikgeschichtliche Bedeutung für denjenigen, der sich um die Erforschung des Deutschen in der Musik müht. Es wäre eine reine Gedankenspielerei, wenn man etwa entsprechende Paare italienischer Komponisten aufstellen wollte; mit hinreichender innerer Berechtigung geht das nur in Deutschland. Die Vorstellung vom Soldaten, Wehrer, Kämpfer ist bildhaft und volkstümlich; man vermag den Sachverhalt auch nüchterner zu definieren, etwa mit den Worten K. Breysigs, die von einem sonderlich deutschen Bedürfnis sprechen, „fremdes Geistesgut nicht nur nachgebend, nein, mit leidenschaftlicher Freude aufzunehmen, sich anzueignen".[6] Die „leidenschaftliche Freude" wird freilich mit einem gerüttelt Maß an Leidbereitschaft erkauft, die Aneignung erfolgt nur zu häufig unter heftigsten Geburtswehen.

Die Struktur des deutschen Menschen im Geistigen wie im Physischen ist doch wohl mitbedingt durch die Kargheit des nördlichen Klimas; auf keinem Gebiete reifen die Früchte mühelos, und jede Ernte heischt hier sauerere Arbeit als drunten im Süden. Die immer wiederkehrenden langwierigen Auseinandersetzungen mit dem Auslande sind wesenhafte Äußerungen der deutschen musikalischen Lebenskraft; wo sich deutsche Musik nicht ständig an fremden Gegensätzlichkeiten reiben konnte, dort sprühten auch keine Funken. Die italienische und französische oder gar die — stammverwandte — niederländische und englische Komponente deutscher musikalischer Höchstleistungen ist konstituierender Bestandteil ihrer Deutschheit. Völlige Verwelschung und Ausländerei ist im deutschen Musikjahrtausend selten; wo wir ihr begegnen, bedeutet sie im Einzelfall Abstieg, Talsenke, Tiefpunkt, jedoch im großen geschichtlichen Zusammenhang behauptet sie ihren innerlich notwendigen Platz. Auch die Fürstenhöfe wurden Werkzeug höherer Entwicklungsmächte, und es war keine „Kultursünde" (B I 8) schlechthin, wenn sie die ausländischen „Operisten" mit offenen Armen aufnahmen. An solch verwelschtem Hof, in Celle, hat ein Bach sich fremdes Geistesgut „mit leidenschaftlicher Freude" angeeignet, und eine der deutschesten Musikergestalten, Gluck, ist überhaupt nur denkbar im Gegensatz zur italienisierten, ein Wagner nur möglich im Widerspruch zur französierten und verjudeten Oper seiner Zeit. In allen Fällen besteht die Leistung nicht in einer radikalen Abstoßung des Fremdartigen: entweder wurde eingedeutscht, was fremde Kultur geschaffen, oder aber, im Falle der jüdischen Kunst, zurückgefordert, was sich andere Art schmarotzerisch assimiliert hatte.

Sehr zutreffend bezeichnet MB (I 105) im Ka-

---

[6]) „Vom deutschen Geist und seiner Wesensart" 1932, 133.

pitel über Schein, Scheidt, Schütz das Aneignen fremder Einflüsse als „Entscheidungskampf", der „starke Persönlichkeiten" mit „Charakter" und „Kraft" erfordere. Diese Kraft erscheint dem Ausländer folgerichtigerweise vielfach als Impotenz; die tumben Deutschen vermögen den „süßen Gesang" Gregors, so spöttelt Johannes Diaconus, nicht unverderbt zu bewahren (MB I 31). Der Gregorianisierung der deutschen Musik tritt als gewaltige Gegenkraft, tief in die Kunstmusik und bis in unsere Tage hinein wirkend, die Germanisierung des Kirchlichen entgegen (M I 13 f.; MB II 76 ff., 83). Als die Wirkungen der Gegenseite überhandzunehmen drohen, rufen sie den Kämpfer auf den Plan, der in den Mittelpunkt jeder deutsch gerichteten Betrachtung der damaligen Musik gehört: Martin Luther; sein Kampf für ein deutsches romfreies Christentum bedeutet fürs Lied die Erneuerung des germanischen Elementes (MB II 84).

Persönlichkeiten wie Isaak und Lassus sind im Bereiche der deutschen Musik überhaupt nur zu begreifen für eine Musikgeschichtsauffassung, die in dem Vorgang der Auseinandersetzung und Aneignung die Verwirklichung eines seelischen Elementartriebs und geistigen Grundstrebens des Deutschen erblickt. Wer hinter jedem nachhaltigeren Einbruch fremdländischen Geistesgutes in Deutschland gleich eine Katastrophe wittert, sägt als deutscher Musikhistoriker im wahrsten Sinne den Ast ab, auf dem er sitzt. Ich erblicke jedoch eine der wichtigsten Zukunftsaufgaben der deutschen Musikgeschichtsschreibung nicht so sehr darin, diesen Fehler zu meiden, als vielmehr darin, den Weg einer herzhaften Inangriffnahme des Problems der Auseinandersetzung der deutschen Musik mit fremdländischen und fremdrassischen Kulturen[7] zielbewußt zu beschreiten. Wir müssen dahin kommen, daß unsere Schau des 19. Jahrhunderts ein saftvolles Bild auch des Judentums in sich schließt, etwa im Sinne der jüngst erschienenen Schrift von K. Blessinger.[8]

Letzten Endes führte die Auseinandersetzung der deutschen Musiker mit den genannten Gegenkräften in allen Jahrhunderten immer wieder zu Charakterproben; um in Deutschland ein großer schöpferischer Musiker zu sein, genügte von jeher Könnerschaft allein nicht. Hinzukommen mußten wichtige Willenselemente, bedeutsame sittliche Eigenschaften. Der deutsche Komponistentypus hat sich stets durch ein ausgeprägtes Verantwortungsgefühl ausgezeichnet, das sich in der Mehrzahl aller Fälle zum erzieherischen Ethos verdichtet. Charakteristisch in dieser Hinsicht ist jener Ausspruch des Leipziger Thomasorganisten Ammerbach, der im übrigen zu den zahlreichen der Aufmerksamkeit der deutschen Musikgeschichtsschreibung besonders zu empfehlenden Dokumenten ähnlicher Art gehört, der Ausspruch, den er nach umfangreichen Erfahrungen im Auslande tat: daß „viel Meister" — in der Fremde — „solche Kunst ganz verborgen und heimlich halten und ihren Discipulis nicht treulich und gründlich mitteilen". In solcher Geheimniskrämerei erblickt der deutsche Musiker eine Untreue gegenüber der Schülerschaft, ein Vergehen gegen die junge Generation. Hier ist das bewußte Auslandserlebnis des deutschen Organisten besonders instruktiv, und es ist förmlich mit Händen zu greifen, wie sich die sittliche Persönlichkeit des deutschen Meisters gegenüber derart fremdtümlichem Hintergrund zu ragender Höhe steigert.

Eine Unsumme an biographischer Einzelforschung und Kleinarbeit wird noch zu leisten sein, bis nach den deutschen Musikgeschichten unserer Tage einmal die Geschichte des Deutschen in der Musik wird geschrieben werden können. Stützen müssen wird sich freilich auch diese auf das heute Erarbeitete. Am fruchtbarsten dürften dessen Anregungen sich auswirken nicht dort, wo das offen dokumentierte und uns alle ohne weiteres durch sich selbst überzeugende Heldische im Werke etwa Beethovens und Wagners gefeiert wird, vielmehr dort, wo die Tiefenschichten deutscher Seele sich dem liebevoll sich Versenkenden offenbaren: die deutsche Haltung in persönlichem Ungemach, das Ausharren deutscher Kantoren in schwerster völkischer Notzeit, der hinter der Ehelosigkeit der Händel, Beethoven, Brahms, Bruckner stehende kategorische Imperativ höchsten Sittengesetzes.

MB und M nehmen zur Judenfrage von Fall zu Fall Stellung. Heinrich Heine ist eines der lehrreichsten Kapitel. Heine, jüdischer Dichter und Literat, ist gleichwohl eine Erscheinung der musikalischen Romantik, freilich eine der allerfrag-

[7]) Vgl. den ersten Abschnitt meines Düsseldorfer Kongreßvortrags, gekürzt abgedruckt ZfM, 106. Jg., S. 852 ff.

[8]) Mendelssohn Meyerbeer Mahler, drei Kapitel Judentum in der Musik als Schlüssel zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Berlin 1939.

würdigsten, eine mit rein negativem Vorzeichen. Wie überhaupt ist Heine möglich in der deutschen Musikgeschichte? Seine Sentimentalität hat man in der Romantik vielfach für bare Münze genommen, seine Selbstpersiflage nicht bemerkt; wo der Jude frivol mit dem Gefühle spielte, dort öffneten deutsche Musiker „ihres Busens stilles Haus". Die deutsche Musikromantik hat die in Heine verkörperte Gegenkraft in einem Meere von Musik ertränkt. Mit Mendelssohn, um noch ihn zu nennen, verhält es sich wiederum anders, wenn auch vergleichsweise ähnlich. Wir lehnen ihn ab, weil wir in der Musik nicht das Physische wollen, „sondern das Metaphysische, nicht das bequem Nahe, sondern die ferne Idee, nicht das schlaue Wachsein, sondern den kindhaften Traum, nicht die taschenspielerische Geschicklichkeit des glaubelosen Blenders, sondern noch im Schein des künstlerischen Spiels den bitteren Ernst um den letzten Sinn" (M I 323). Walther Vetter

## MUSIKALISCHE NACHSCHLAGEWERKE

Man macht die leidige Erfahrung, daß Büchereien in Hinsicht auf die Musik nicht immer aufs beste beraten sind. Nun hat die Reichsstelle für das Volksbüchereiwesen unter Mitarbeit der Abteilung Chorwesen und Volksmusik und der Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik in der Reichsmusikkammer im Auftrag des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung eine „Reichsliste für Musikbüchereien" zusammengestellt. (Verlag Einkaufshaus für Büchereien, Leipzig.) „Sie sucht den örtlich verschiedenen kulturellen und finanziellen Verhältnissen Rechnung zu tragen, indem Aufbauvorschläge in vier Stufen gemacht werden, und sie gibt zugleich die Richtung für einen weiteren Ausbau der Musikbücherei an" (Geleitwort). Eine solche Musikbücherei, die vor allem der Volks- und Hausmusik und der musikalischen Volksbildung dienen will, wird sich am sinnvollsten an eine bestehende Volksbücherei oder eine Musikschule für Jugend und Volk angliedern. Die Abschnittsüberschriften deuten den Inhalt aufschlußreich an, der mit kluger Umsicht und praktischer Sacherfahrung zusammengefügt wurde: „Kleine Musikbüchereilehre im Umriß. Kostentafel mit Übersicht der Instrumentengruppen. Musikalienliste (nach Besetzungen und Tonsetzern geordnet). Namenweiser und Sachverzeichnis zur Musikalienliste. Auswahl aus dem Musikschrifttum". — Wohl selten hat ein Staat so bewußt das kulturelle Leben durchzugestalten begonnen wie der unsrige. Die geweckten Kräfte spielen sich in eine Gesamtordnung ein. Für den einzelnen mag Sinnplan und -zusammenhang nicht immer erkennbar bleiben. G. Menz gibt darüber in seiner Schrift „Aufbau des Kulturstandes" Aufschluß (Arbeit und Wissen, hg. v. H. P. Wels, Nr. 3, Verlag C. H. Beck, München). „Die Ausführungen sind ein Versuch, in leicht faßlicher Weise in die Zusammenhänge des durch den Erlaß des Reichskulturkammergesetzes im neuen Deutschland eingeleiteten Aufbaus des Kulturstandes einzuführen" (Vorwort). Eine wertvolle juristische Festlegung der Grundbegriffe „Kultur, Kulturgut, Kulturtätigkeit, Kulturstand, Kulturpolitik" geht voraus. Nach der Aufbaubeschreibung des Kulturstandes in seinen einzelnen Gliederungen folgen anregende Leistungsvergleiche mit anderen Ländern und die Mitteilungen der wichtigsten Gesetze. — „Reclams Opernführer" ist soeben in neunter Auflage neu herausgekommen (hg. v. G. R. Kruse, Verlag Ph. Reclam, Leipzig). „Der Hauptzweck des Buches ist der, dem Opernbesucher, der nicht Zeit hat, sich mit dem vollständigen Text oder Erläuterungen vertraut zu machen, in knapper Darstellung die Handlung der Oper von Akt zu Akt zu schildern" (Vorwort). Neben kurzen Einführungen in Leben und Werk der Tonsetzer und Textdichter findet sich also ausschließlich die Handlung erläutert. Der Überblick-Suchende, der eilige Opernliebhaber, der Radiohörer wird davon seinen Gewinn haben. Ein Operettenführer von W. Mnilk ist angeschlossen. Wilhelm Ehmann

## NEUE KAMMERMUSIK-AUSGABEN

Eine Reihe neuer Veröffentlichungen zeigt, wie in erfreulichem Maß eine Einbeziehung des für uns in mancher Hinsicht umstrittenen Klaviers in die Neugestaltung unserer Musikerziehung gelingt. C. A. Martienßen gebührt das unbestreitbare Verdienst, mit seiner „Methodik des individuellen Klavierunterrichts" (Breitkopf & Härtel, Leipzig), die auf seiner früheren Veröf-

fentlichung „Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens" fußt, der deutschen Klavierpädagogik nach langer Vereinseitigung in mechanisch-physiologischer Technik neue Wege zur Befreiung des schöpferischen Klangwillens der künstlerischen Persönlichkeit in ihrer individuellen („statischen" — „ekstatischen" — „expansiven") Technik zu zeigen. Demgegenüber vertritt die Schrift Karl Leimers „Rhythmik, Dynamik, Pedal nach Leimer-Gieseking" (B. Schotts Söhne, Mainz; eine Fortsetzung des ebenda vom gleichen Verfasser erschienenen „Modernen Klavierspiels") eine bestimmte Methode, aufbauend auf dem Unterricht Leimers und dem Spiel Giesekings, mit einer Fülle wertvoller Einzelhinweise zu diesem vielseitigen Thema. Für den Anfangsunterricht in Einzel- und Gruppenunterweisung zeigt die bekannte Musikerzieherin Katharina Ligniez in ihrer „Klavierfibel" und dem „Lehrheft zur Klavierfibel" (Bärenreiter-Verlag, Kassel, Klavierfibel BA 1306, RM 1.20; Lehrheft zur Klavierfibel BA 1307, RM 2.40) in ausgezeichnet klarer und knapper Weise den Weg vom Kinder- und Volkslied zum Tasteninstrument und seiner allmählichen Erschließung für Schüler und Lehrer; eine Arbeit, die nicht hoch genug bewertet werden kann, weil sie die Schwächen ähnlicher früherer Versuche vermeidet. Eine Fülle von Spielmusiksammlungen für Klavier, meist treffliche Ausgaben mit vorwiegender Auswertung von Lied und Tanz, bieten die Verlage Schott (Klavierstücke für Anfänger; Vermischte Handstücke für zwo Personen auf einem Klavier; Händel, 20 kleine Tänze; Schubert, Tänze für die Jugend; Kirchner, Romantische Stücke; Sgambati, Raccolta di pezzi per Pianoforte) und Universal-Edition, Wien (Musik um Shakespeare; Haydn, 12 kleine Stücke). In letzterem Verlag erschien auch eine vorzügliche Neuausgabe des Klavierkonzerts C-dur op. 15 von Beethoven, eingerichtet für 2 Klaviere von Emil von Sauer, ausgezeichnet durch klares Notenbild und sehr geschickte Bearbeitung des Orchesterparts für das zweite Klavier.

In der Sammlung „Organum", Reihe Orgelmusik (Kistner & Siegel, Leipzig) gibt Seiffert zwei Präludien und Fugen sowie eine Toccata von Bachs Amtsvorgänger Kuhnau heraus, die starke Einschläge norddeutscher Improvisationstechnik wie auch italienischer (Ricercar-) Fugenart aufweisen. Ein Vorbote der kommenden Orgeltagung in Ottobeuren ist die Arbeit Hermann Meyers über Karl Joseph Riepp, den Erbauer der Ottobeurener Orgeln (Bärenreiter-Verlag, Kassel, RM 4.80). Riepp, vielleicht der bedeutendste Vertreter des süddeutschen Orgelbarock neben den Meistern von Weingarten und Amorbach, zeichnet sich durch Verwendung edlen Orgelmaterials und reiche Disposition von Zungen, Aliquoten und Mixturen (in Anlehnung an den französischen Orgelbau) aus; sein Klangideal wird für unsere heutigen, auf der letzten Freiburger Orgeltagung von Herbert Haag erhobenen Forderungen für die große Orgel bedeutungsvoll. Die ersten Früchte der genannten Tagung liegen vor in einer Sammlung Wilhelm Ehmanns „Alte Liedsätze für Orgel oder Klavier" (Bärenreiter-Ausgabe 1287, RM 2.20), die im Anschluß an das von Ehmann auf dieser Tagung gehaltene Referat über „Volkslied und Orgel" aus Tabulaturbüchern des 16. Jahrhunderts wertvolles, bisher unveröffentlichtes Musiziergut verschiedenster Bearbeitungstechnik zusammenstellt und ein Vorbild für Sammlungen zeitgenössischer Liedbearbeitungen für die Orgel zu sein vermag. Zu letzterem Thema bedeuten Hugo Distlers „Dreißig Spielstücke für die Kleinorgel oder andere Tasteninstrumente" (Bärenreiter-Ausgabe 1288, RM 3.60) einen Beitrag, der stark an alte Orgelformen anschließt und suitenhafte Reihung der einzelnen Stücke zuläßt. Auch Distlers neue Sonate für Violine und Klavier (Bärenreiter-Ausgabe 1091, RM 3.60) hat sich alte Volkslieder zu Satzthemen erwählt.

Weitere zeitgenössische Instrumentalmusik ausgesprochen musikantisch-spielfreudiger Prägung ist in den Werken von Helmut Degen (Spielmusik für Streichinstrumente, P. J. Tonger, Köln) und Paul Hermann (Italienische Suite für kleines Orchester, Chr. Friedr. Vieweg, Berlin) gegeben. Bedeutende Züge trägt das Konzert für Flöte und Streichorchester in Es von Karl Marx (Bärenreiter-Ausgabe 1229, RM 4.20), ein vor allem formal und kontrapunktisch sehr reifes Werk. Eine aparte Neuerscheinung alter Gambenmusik stellt die Sonaten-Suite für 4 Gamben von David Funck (Kistner & Siegel, Organum) dar; technisch an-

spruchslose, aber ansprechende und vielseitig verwendbare Spielmusik die für kleine Besetzung geschriebenen Werke von Gregor J. Werner (Musikalischer Instrumentalkalender, Oktober), G. Ph. Telemann (Konzert in B), J. G. Linike (Ouverture in C) und J. D. Heinichen (Konzert in G), die u. a. vor allem den Blockflötenspielern neue dankbare Aufgaben bieten (sämtliche letztgenannten Werke bei Chr. Friedr. Vieweg, Berlin). Ein Konzert in c-moll hat aus zwei verschiedenen Werken Vivaldis Alfredo Casella zusammengestellt: für Violine Solo und Streicher. Die Bearbeitung Casellas, die der „lebendigen Musikpflege" und der „Bereicherung der Violinliteratur" dienen soll, ist ohne Zweifel genial.

Herbert Haag

# Hochschule und Musikschule

## ZUR MUSIKERZIEHUNG AN DEN HOCHSCHULEN FÜR LEHRERBILDUNG

Neben der wissenschaftlichen und berufspraktischen Ausbildung sind es an den Hochschulen für Lehrerbildung vor allen Dingen zwei Disziplinen, die für die Erziehung des jungen Lehrers von ausschlaggebender Bedeutung sind: Leibesübungen und Musik. Mit Absicht sind beide hier in Parallele gestellt, denn, wie es bei den Leibesübungen um die praktische Auswertung, die wirkliche Leibes-Übung geht, so ist es auch bei der Musik. Sie kann an den Hochschulen für Lehrerbildung nicht vom Wissenschaftlichen her getrieben werden, sondern muß sich in steter praktischer Übung formen und entfalten. Dabei muß wie bei fast keinem andern Sachgebiet gerade bei ihr mit den verschiedenartigsten Voraussetzungen von seiten der Studenten gerechnet werden. Während die Schule mit dem Abiturium für die geistige Ausbildung und körperliche Ertüchtigung einen gewissen Abschluß gewährleistet, der für das Hochschulstudium ohne weiteres in Rechnung gestellt werden kann, ist dies bei der Musik nicht der Fall. Die Aufgabenstellung der Hochschulen für Lehrerbildung aber lautet, in vier Semestern dem Studenten eine musikalische Grundlage zu geben, die ihn befähigt, mindestens in einfachsten Formen Musikunterricht an der Volksschule zu erteilen.

Aus dieser Aufgabenstellung heraus ergeben sich die zu lösenden Probleme. Zunächst dasjenige der Gestaltung und Zielsetzung der musikalischen Erziehungsarbeit. Die Studenten kommen mit sehr unterschiedlichen Vorkenntnissen an; von solchen mit einer mehr oder weniger gut fundierten technischen und theoretischen Vorbildung reicht die Skala bis zu denen, die zunächst nicht mehr einzusetzen haben als den guten Willen. Aus dieser bunt-zusammengesetzten Schar soll der künftige musikalische Volkserzieher geformt werden. Es ist selbstverständlich, daß dafür kein schematischer Unterrichtsbetrieb taugt, daß aber auch andererseits die Gefahr ständigen Experimentierens nahe liegt. Die Frage nach der Möglichkeit einer fruchtbaren Musikerziehung ist schon unter diesem einen Gesichtspunkt, nämlich dem des zur Verfügung stehenden Menschenmaterials, die nach der Persönlichkeit des Erziehers. Er muß in der Lage sein, eine möglichst einheitliche Zielsetzung für seinen Studiengang zu finden, ohne dabei die verschieden gearteten Begabungen der seiner Führung anvertrauten Studenten außer acht zu lassen. Unter eingehendster Beachtung des Entwicklungsganges des einzelnen muß er den Weg finden zu einer lebendigen Erfassung der Aufgaben der Musik in der Schule. Dabei wird er nicht vom Theoretischen ausgehen können, sondern von der Praxis. Das bedeutet in diesem Fall: vom gemeinsamen Singen und Spielen. Als geeignete Form für den Beginn des Studiums ergibt sich der Spielkreis mit einer intensiven Pflege schulgemäßen Liedgutes. Neben ihn treten in der Musikübung die Pflegstätten eines dem Charakter der Hochschule angemessenen repräsentativen Musikstiles, Chor und Orchester. Sie sind aber nicht die eigentlichen Mittelpunkte musikerzieherischer Arbeit, sondern Hochschuldienst erster Ordnung. Denn die in ihnen zu lösenden Aufgaben werden für den Lehrer in seiner späteren Praxis nicht im Mittelpunkte der Arbeit stehen. Neben die Sing- und Spielarbeit hat zu Beginn eine energische rhythmische Schulung zu treten, die für den Unterricht von Kindern nicht nur eine wesentliche Erleichterung darstellt, sondern geradezu eine Notwendigkeit ist. Denn der Erwachsene steht im Unterricht immer in der Ge-

fahr, das rhythmisch noch unmittelbar empfindende Kind steif und unbeweglich zu machen. Wir spüren gegenwärtig den Mangel rhythmischer Beherrschung über ein schematisches Taktierenkönnen hinaus zu körperlich-seelischer Anteilnahme bei musikalischer Betätigung deutlicher als in früheren Jahren. Hier liegen auch Verbindungen zur Leibeserziehung vor, die, bisher kaum aufgegriffen, es ermöglichen würden, zu einer wirklich musischen Erziehungsform, einer Verbindung körperlicher und geistiger Übung vorzustoßen. Es steht außer Frage, daß für eine solche zusammenfassende Erziehungsarbeit, einer Harmonie von musikalischer und körperlicher Erziehung die Hochschulen für Lehrerbildung der geeignete Ort wären.

Selbstverständlich muß neben die praktische Musikausbildung auch eine theoretische Durchbildung treten, sei es in Kursen für die Anfänger oder Wiederholungsübungen für Fortgeschrittenere. Das niedrigste Ziel, das sich diese Unterweisung zu stecken hat, ist das, den Lehramtskandidaten zu befähigen, mit Melodieinstrumenten oder Klavier einfache Liedbegleitungen für den Schulgebrauch improvisieren oder doch wenigstens schriftlich ausarbeiten zu können. Eine solche theoretische Unterweisung kann aber nur in Verbindung mit rhythmischer und melodischer Erziehung lebendig werden. Ohne diese gleitet der Theorieunterricht, selbst wenn er noch so sehr auf solides Handwerk hinzielt, schnell in einen Erstarrungszustand hinein. Hier bietet übrigens das Wahlfachstudium einen besonderen Ansatzpunkt zur Förderung der ihrer Begabung nach interessierten Studenten. Je mehr der Schwerpunkt der Wahlfachausbildung im Praktischen liegt, desto mehr Nutzen wird der zukünftige Lehrer davon haben. Das schließt die Behandlung wissenschaftlicher und ästhetischer Themenstellungen keineswegs aus. Nur der Ausgangspunkt sollte von den Erfordernissen der praktischen Arbeit in der Schule genommen werden. Die Wahlfachausbildung hat die Erkenntnis des Studenten vom Wert seiner oft bescheiden anmutenden musikalischen Aufgaben zu vertiefen, sie soll ihm eine Überschau des Ablaufes des musikalischen Geschehens in Geschichte und Gegenwart vermitteln und ihm dadurch zu einem urteilsfähigen Standpunkt verhelfen.

Einen wichtigen Platz nimmt neben diesen allgemein musikerzieherischen Aufgaben die Ausbildung im Instrumentalspiel ein, die sich als das schwierigste Problem der Musikarbeit an den Hochschulen für Lehrerbildung darstellt. Zunächst einfach aus Zeitgründen. Der gedrängte Lehrplan läßt dem einzelnen wenig Zeit zu intensiver Arbeit am Instrument. Immer wieder zeigt es sich, daß Anfänger im Instrumentalspiel nicht weit in vier Semestern gefördert werden können. Und zwar nicht nur bei den sogenannten Kulturinstrumenten! Der zweite Mangel ist, daß der Instrumentalunterricht nicht organisch in die musikalische Erziehungsarbeit einbezogen ist, sondern als eine gleichsam rein technisch zu wertende Sache nebenherläuft. Die Dozenten für Musikerziehung haben verhältnismäßig wenig damit zu tun, denn der Instrumentalunterricht ist Hilfslehrkräften anvertraut, denen die erzieherischen Anliegen der Hochschule meist fremd bleiben. Bei dieser Aufteilung begeben sich die Hochschulen für Lehrerbildung ganz wesentlicher Kräfte einer umfassenden musikpraktischen Erziehungsarbeit, die doch erst bei Zusammenfassung verschiedenster musikalischer Disziplinen in der Hand pädagogisch befähigter Ausbildner sinnvoll zu werden vermag. Zugleich wird aber auch der berufene Musikerzieher in starkem Maß von der praktischen Musikübung ausgeschlossen und der Gefahr ausgeliefert, sich in ästhetischen und theoretischen Spekulationen zu verlieren, für die die Hochschulen für Lehrerbildung nicht der angemessene Ort sind. Denn bei diesen kommt es nicht auf die Erziehung zu wissenschaftlicher Kunstbetrachtung an, sondern auf Formung des Charakters durch eine disziplinierte Musikausübung. In der heutigen Aufspaltung der musikalischen Aufgaben macht sich ein Geist bemerkbar, den zu überwinden eine Musikerziehung berufen erscheint, der es nicht um den Aufbau methodischer Lehrgebäude, sondern um die sinnvolle Einordnung einer totalen Musikübung ins Leben geht. Die Verantwortung der Hochschulen für Lehrerbildung ist auf diesem Gebiet außerordentlich groß. Von den Früchten ihrer Erziehungsarbeit hängt der Bestand bzw. der Wiederaufbau eines wirklich volkstümlichen Musiklebens in weitestem Maße ab. Ohne den Lehrer als Musikerzieher und prak-

tischen Musiker können wir auf dem Lande niemals auskommen. Es ist ein Gebot der Stunde, in der Musikarbeit der Hochschulen zu derselben Einheit von Theorie und Praxis durchzustoßen, die die Leibeserziehung bereits erreicht hat. Weder zu einem passiven Musik-Ästhetentum sind die jungen Kräfte, die den Hochschulen für Lehrerbildung zuströmen, zu erziehen, noch zu einer einseitig im Technischen verwurzelten Musikausübung, sondern zu wirklichen Volksmusikern, die, ihrer Aufgabenstellung bewußt, befähigt sind, sowohl in schlichten wie in anspruchsvollen Formen lebendig zu musizieren.

Wolfgang Auler

# Zeitschriftenschau

## INSTRUMENTENKUNDE

Die germanisch-römische Musikübung der ersten Jahrzehnte und Jahrhunderte neuer Zeitrechnung vermittelt der Beitrag „2000jähriges Musikland am Rhein" von Hans Nelsbach (Die Musik 31, S. 513—17). Er registriert zahlreiche Instrumentenfunde und Grabsteindarstellungen.

## MUSIKGESCHICHTE

Die theoretischen Schriften von Calvisius, Cerone, Mersenne, Mich. Praetorius, Kirchner und Wolfg. Printz sind Gegenstand der Untersuchung »Baroque Histories of Music« von Warren D. Allen (The Musical Quarterly 25, S. 195 — 209). Die Studie beschäftigt sich hauptsächlich mit den historischen Teilen der Schriften.
Das musikalische Deutschland von 1873 mit den Musikstätten Weimar (Liszt), Nürnberg und Bayreuth, Leipzig und Dresden, Wien, Linz, Salzburg, München vermittelt der Aufsatz »The Discovery of Musical Germany by Vincent d'Indy in 1873" von Leon Vallas (The Musical Quarterly 25, S. 176—94). Ein Besuch d'Indy's bei Brahms beschließt den anregenden Bericht.

## MUSIKWISSENSCHAFT UND BIBLIOGRAPHIE

Von der Gründung des »Istituto Italiano per la Storia della Musica« in Rom unterrichtet De Rensis den Leserkreis der »Musica d'Oggi« (Jg. 21, S. 157—61). Er gibt zugleich einen Überblick über die großen Denkmälerunternehmungen der einzelnen Länder.
In einem Gedenkheft für Gabriele d'Annunzio veröffentlicht die »Rivista Musicale Italiana« (Jg. 43, S. 241—65) eine »Bibliografia Musicale nell'opera di Gabriele d'Annunzio«. Die fleißige Arbeit Mario Giannantoni's stellt alle Äußerungen des Dichters über Komponisten zusammen. Den größten Raum nehmen Beethoven und Wagner ein.

## HANS PFITZNER

Der 70. Geburtstag des Meisters wird von der Fachpresse in zahlreichen Beiträgen gewürdigt. Größere Aufsätze erschienen in den Zeitschriften „Die Musik" (Jg. 31, S. 505—10): „Hans Pfitzner in unserer Zeit" von Friedrich W. Herzog, und „Völkische Musikerziehung" (Jg. 5, S. 207 — 210): „Hans Pfitzner, ein deutscher Meister" von Alfred Morgenroth. Die „Allgemeine Musikzeitung" (Nr. 18 vom 5. Mai) und die „Zeitschrift für Musik" widmen ihm ein Sonderheft.

## VOLKSLIED UND MUSIKERZIEHUNG

An Hand der Sammlung „Verklingende Weisen" von Louis Pinck behandelt W. Lipphardt „Das lothringische Volkslied in der Musikerziehung" (Völkische Musikerziehung 5, S. 151—58). Die geistlichen Lieder, Erzähllieder oder Balladen und die „Schätzleslieder" werden geschichtlich, tonartlich, melodisch ausführlich betrachtet.
In dem Aufsatz „Das Wohltemperierte Klavier und J. S. Bachs Schulwerke" (Der Musikerzieher 35, S. 177—81) führt Jos. Müller-Blattau den Leser in den Klavierunterricht J. S. Bachs ein. Die genaue pädagogische Stufenfolge der Lehrwerke, in deren Mittelpunkt das „Wohltemperierte Klavier" steht, wird an Hand einer genauen Untersuchung der Autographe und zeitgenössischen Quellen aufgezeigt.
Der Erlaß des Reichserziehungsministers vom 27. 3. ordnet die planmäßige Förderung der musischen und künstlerischen Anlagen der Jugend in Form des „Musischen Gymnasiums" an. „Gestaltung und Aufgabe des Musischen Gymnasiums" werden von Dr. Niederer im Heft 9 der „Deutschen Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung" eingehend behandelt.

Georg Karstädt

# Neue Werbeblätter deutscher Musikverlage

Bärenreiter-Verlag, Kassel

1. Neue Kantaten und Chorwerke. Bresgen / Dietrich / Distler / Gerhardt / Lahusen / Maasz / Marx / Micheelsen / Schlensog / Schwarz / Stürmer / Thieme. 16 Seiten.
2. Ein neues großes Chorwerk von Hugo Distler: Mörike-Chorliederbuch. 8 Seiten.
3. Lothringer Volkslieder (Dr. Louis Pinck) — Lothringer Volksmärchen (A. Merkelbach-Pinck). Zwei Standwerke lothringischer Volkskunde. 6 Seiten.

Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg

Was musizieren wir? Vokal- und Instrumentalmusik für Feier und Freizeit, geordnet nach dem natürlichen und politischen Jahresablauf und nach Sachgruppen. 32 Seiten.

Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel

1. Gesamtverzeichnis 1939. Musikveröffentlichungen; Musik-Schrifttum; Buch u. Kunst. 52 Seiten.
2. Die Losen Blätter und die Musikblätter der Hitler-Jugend. Vollständiges Verzeichnis, nach Gruppen geordnet. 48 Seiten.

Kistner & Siegel, Leipzig

1. Neue Werke. Vom 15. Mai 1938 bis 31. März 1939. 32 Seiten.
2. Nürnberger Sängerwoche 1939. Partituren-Katalog: Männer-, Frauen- und gemischte Chöre. 48 Seiten.
3. Der Landchor. Eine Sammlung von Chor-Gesängen, die auf die Bedürfnisse und auf das techn. Können der Landchöre Rücksicht nimmt. 12 Seiten.

Henry Litolff, Braunschweig

1. Chorwerke zeitgenössischer Komponisten. Männerchor / Gemischter bzw. Jugendchor / Frauen- oder Kinderchor. 12 Seiten.
2. Neues Beethoven-Jahrbuch, begründet und herausgegeben von A. Sandberger. 8. Jg. 4 Seiten.

B. Schott's Söhne, Mainz

1. Liber Organi. Eine Sammlung alter Orgelmusik. Neue Musik für Orgel. 2 S.
2. Musik für Violoncello und für Viola da gamba. 12 Seiten.

P. J. Tonger, Köln

1. Bruno Stürmer: Aus Liebe. Heiter-besinnliche Kantate nach Goethe.
2. Walter Rein: Erntefeier. Kantate.
3. Hermann Unger: Liebe, Spott und Eifersucht. Volkschorspiel.
4. Helmut Degen: Spielmusik f. Streichinstrumente. Je 4 Seiten.

Ludwig Voggenreiter, Potsdam

Helmut Majewski: Bläser-Ausgabe der Jungen Gefolgschaft. 38 Kampf- u. Feierlieder. 4 Seiten.

*

Die Neue Schütz-Gesellschaft beabsichtigt die Drucklegung

1. einer vollständigen Bibliographie aller Neuausgaben von Heinrich Schütz,
2. einer Bibliographie der gesamten Literatur über Heinrich Schütz.

Zu diesem Zweck bittet sie alle Verlage, in denen erschienen sind:

1. Werke von Heinrich Schütz, auch solche, die in Sammlungen, Liederbüchern etc. abgedruckt sind,
2. Literatur über Heinrich Schütz (auch Zeitschriften-Aufsätze, Buchbesprechungen, Berichte über Aufführungen usw.)

der Neuen Schütz-Gesellschaft zur Verarbeitung und Verwahrung in ihrem Heinrich Schütz-Archiv je ein Belegstück zu übersenden und zu überlassen. Genaue Angaben (Erscheinungsjahr, jetziger Verkaufspreis usw.) dringend erwünscht. Sendungen erbeten an: Heinrich Schütz-Archiv (Professor Dr. Heinrich Birtner, Marburg/L., Rollwiesenweg 16.

# GEOPSYCHISCHE GRUNDLAGEN DER MUSIKKULTUR[1]

VON WILLI BETZINGER

Es lohnt sich, dieser Frage nachzugehen, da sie uns zur Erkenntnis einer Reihe tief-verankerter Entwicklungsbedingungen führt, die nicht nur den Musikwissenschaftler interessieren, sondern der Forschung auf den gesamten Gebieten der Kultur- und Kunstgeschichte, des Volkstums, der Rasseverschiebungen usw. mit zugute kommen. Daß die Tonkunst hier eine viel bessere Untersuchungsbasis ist als die anderen, besonders die bildenden Künste, muß betont werden. Sie ist es deshalb, weil sie mit Recht als die älteste Kunstäußerung des Menschen betrachtet werden darf; dies hat seinen Grund in folgenden Tatsachen: Frei von jeder Gedankenreflektion und -assoziation, von Begriff und Logik ist auch die primitivste musisch-tonliche Äußerung an Spontaneität schon der Sprache überlegen. Jede bildende Kunst verlangt aber nach Handfertigkeit, Werkzeug und ist raumgebunden, ihr Erzeugnis ist nicht stets von neuem nachschöpfbar. Die Säuglingsbeobachtung hat uns darüber belehrt, daß Lallen, Gleiten, stufenweises und eng-intervallmäßiges Schreiten der Stimme schon zu einer Zeit einsetzen, da noch kaum Bewegungen, am wenigsten zweckbewußte, erfolgen. Wir dürfen also musikalische Äußerungstriebe als tiefstverankerte, am frühesten aktivierbare, somit aber auch beeinflußbare Erscheinungen werten und hieraus schließen, daß wir in der Tonkunst — natürlich auch in der primitivsten! — am besten erkennbar die Einflüsse der Umwelt in geopsychischer Hinsicht niedergelegt finden.[2]

Klima und Wetter sind bei weitem nicht so wichtig wie die Landschaft und die durch sie gegebenen Lebensbedingungen. Richard Wagner hat 1850 einen Aufsatz „Kunst und Klima" geschrieben. Es sei nicht übersehen, daß Wagner das Schwergewicht mehr auf antropologische als auf klimatische Einflüsse legt. Am wichtigsten ist für unsere Betrachtung Wagners richtige Erkenntnis, daß die alte Anschauung — heute dürfen wir schon sagen, der durch die Verknüpfung der Kunstmusik mit der Kirche im frühen Mittelalter entstandene Schluß — von der Begünstigung, ja ausschließlichen Förderung der Musikkultur durch den üppigen Süden falsch ist. Das geflügelte Wort

---

[1] Die Anregung zu dieser Arbeit verdanke ich dem Buche von Willi Hellpach: „Geopsyche; die Menschenseele unter Einfluß von Wetter und Klima, Boden und Landschaft", 4. Aufl. 1935, Verlag Wilh. Engelmann, Leipzig. Ich habe darüber hinaus dem Verfasser für viele wertvolle Fingerzeige zu danken. Daß die Musik, ein so wesentlicher Teil der menschlich-seelischen Empfindungswelt, auch unter den obengenannten Einflußkräften steht, ist selbstverständlich. Diese Beziehungen näher zu untersuchen, ist das Ziel dieser Arbeit.

[2] Eine Änderung bezüglich der Terminologie halte ich für die hier in Rede stehenden Untersuchungen ratsam: Statt des Wortes „Boden" setze ich Raum im Sinne von Lebensraum.

„frisia non cantat", die Sätze aus Hebbels „Nibelungen": „Man hat im Norden wunderliche Bräuche; erst kommt ein Volk, das nicht mehr singen kann, an dieses grenzt ein andres, das nicht lacht, dann folgt ein stummes und so geht es fort", und die darin sich offenbarende Fehlanschauung (letzten Endes verursacht durch die Qualifizierung des Germanen zum „Heiden") hat Wagner widerlegt. Er betont, daß da, wo Mutter Natur alles reichlich spendet, wie etwa in den Tropen, der Mensch Kind bleibt, bei gesteigerten Bedürfnissen sich aber auch die Kräfte steigern, der Mensch schöpferisch wird, daß insbesondere kunstschöpferisch nur der kühne Mensch sein kann. Nicht der verwöhnte Asiate ist Kunstschöpfer, nicht im „wollüstigen Blumenland Indien, in üppigen Tropenländern, sondern an den nackten, meerumspülten Felsengestaden von Hellas" geschahen die größten Taten in der Geschichte der Kunst. „Überall, wo das Klima nicht verwehrt, daß es starke und freie Menschen gibt, wird es auch nicht hindern, daß diese Menschen schön seien und das Bedürfnis der Kunst empfinden". Daß aber gerade der nördliche Mensch stark, frei und körperlich schön ist, im Gegensatz zum vielfach fast häßlichen Orientalen, Gelben und Schwarzen, der noch heute keine stolz-aufrechte Körperhaltung kennt, wissen wir. Bei seiner Zeitkritik betont Wagner, daß „pfäffische Pandekten-Zivilisation", nicht Klima-Ungunst seine Gegenwart unkünstlerisch gemacht habe.

Der Gegensatz Nord-Süd kann etwa so skizziert werden:

| im Norden | im Süden |
|---|---|
| Nötigung zu härterer Arbeit, trübgraue Lichtarmut, wenig Zeit zum Naturgenuß, Wärmemangel, Dasein in geschlossenen Räumen. Hieraus resultieren Nüchternheit, Gelassenheit, Herbheit, praktische Verläßlichkeit, mehr Verstandes- und konsequente Willenseinstellung, ja Zähigkeit, in der Kunst geistige Vertiefung wichtiger als schöne Form und leichter Genuß. | Mehr Naturnähe, ja „Kreatürlichkeit" auch des Menschen, Genußfreiheit, Zeit zu einem Dolce far niente, mehr musische, praktisch-unverläßliche Einstellung, mehr Lebhaftigkeit, Erregbarkeit, Leidenschaft, Gefühlsstärke, Fantasie, Trieb; in der Kunst weniger geistige Tiefe als Befriedigung der Genußfreudigkeit erstrebt. |

Wenn es auch naheliegend scheint, daß die Musik im kalten grauen Norden nicht ihre besten Voraussetzungen finden konnte — was die Musik eines Grieg, Sinding, die Musikarmut des nebelbedeckten modernen England zu bestätigen scheint — so müssen wir hier doch die Dinge anders betrachten, vor allem den Blick auf früheste Zeiten werfen. Und da ist zu bedenken, daß uns die Forschung erst in letzter Zeit genügenden Aufschluß gebracht hat. Ich erinnere nur an die Luren, jene Instrumente, die ursprünglich aus ausgehöhlten Mammutzähnen, in der mittleren und späten Bronzezeit aber in wunderbarer Sorgfalt der Arbeit und unter Beifügung reichster Sonnenornament-Verzierungen aus Bronze gegossen wurden und uns am besten die ethisch hochstehende Wertung der Musik als eines der Religion verbundenen Mythos bei den Germanen beweisen. Daß bedeutende Unterschiede in stilistischer Hinsicht durch das Klima bedingt oder doch mitbedingt werden, — die unumstößlichsten Gegensätze sind rassisch begründet — ist gewiß: Die Tonkunst des Südländers bevorzugt die sinnliche Klangschönheit, die mehr gefühlsentsprechende Homophonie, die freien Formen;

die ganze Geschichte der Oper bis zum „Kling-Klang-Stil“ (Moser) eines Rossini ist hier Beleg. Im Norden entstanden Mehrstimmigkeit und gemütstiefe Harmonik. Beide sind entsprungen aus dem Sehnen der nordischen Seele, die unendliche Verflechtung der Gotteswelt sinnbildlich-künstlerisch zu gestalten, sind Parallelerscheinungen zu den wunderbaren innig-verschlungenen Holzschnittwerken im frühen Norden. Auch hier ist ein geopsychisches Moment mitzeugend: das Landschaftsbild der weiten, Berge und Ebenen überziehenden Wälder. Im Norden werden die mehr intellektuell-begründete strenge Polyphonie und die strengen Formen überwiegend gepflegt. Ja, biologische Unterschiede machen sich geltend im russischen Baß einerseits, dem strahlenden italienischen Tenor andererseits; die gleitende Melodik im heißen Orient, die kriechenden Melodieführungen bei Naturvölkern in der Wirre des Urwalds und die schreitende, weitausholende Melodiegestaltung im kühlen erhabenen Norden bei den Indogermanen sind ebenfalls hier zu nennen, wenn auch rassische Momente hier schon das Entscheidendste sein mögen.
Die Unterschiede, welche die verschiedenen Jahreszeiten hinsichtlich geistiger Leistungen mit sich bringen, sind nicht zu übersehen; nach Lombroso kommt ganz allgemein dem Monat Mai das Maximum an produktiven Einfällen zu, hier tritt am eklatantesten in Erscheinung, was für den ganzen Frühling und Frühsommer gilt: Fantasie, Schwärmerei, Trieb und Leidenschaft dominieren zu Ungunsten von Intellekt, zuchtvollem Denken und Urteilen. Auch dies ist biologisch begründet, wie der erhöhte erotische Trieb in dieser Zeit beweist. Im Frühjahr und Herbst hatte Hugo Wolf seine eruptiven Schaffensperioden. Wagner schreibt aus Zürich: „Ich gehe jetzt wieder in den Kampf mit meinem Todfeind, dem Winter.“ Auch bei Brahms und Reger fällt die Zeit der Produktion überwiegend in den Sommer.[3] Aber auch die Wetterverhältnisse im zeitlich engeren Sinne sind wichtig. Bei dem unter ermattendem Klima lebenden Südländer sind die spezifisch intellektuellen Leistungen weniger konstant als die freiströmende Fantasie; sogar die einzelne Wetteränderung und Temperaturzu- und -abnahme, welche „Melodie“, absolute Tonhöhe und Klangfarbe unserer Singvögel beeinflußt, hat auch Gewalt über den Schaffensprozeß selbst des Genies. Wagner schreibt während der Komposition des „Tristan“ an Mathilde Wesendonk: „Das ist ein abscheuliches Wetter. Die Arbeit rastet schon zwei Tage; das Gehirn verweigert hartnäckig seinen Dienst.“ Und dies am 15. April 1859, also im beginnenden Frühling und bei der Arbeit an dem Werke, das man allgemein für das in einem Zuge entstandene hält! Auch an anderer Stelle finden wir Wagners Worte: „Dieses gottverlassene Wetter hemmt alle Geister; Wolken und Regen lasten wie Blei.“ Schubert äußert sich ebenso: „Ich arbeite nichts... Das Wetter ist hier (Wien) wirklich fürchterlich, der Allerhöchste scheint uns gänzlich verlassen zu haben, es will gar keine Sonne scheinen. Man kann im Mai noch in keinem Garten sitzen.

[3] Die wichtigste biologische Ursache der Leistungsschwankung des einzelnen ist wohl die Siebenjahresperiode.

Schrecklich! Fürchterlich! Entsetzlich!!! Für mich das Grausamste, was es geben kann!" In Eckermanns Gesprächen mit Goethe lesen wir: „Es liegen solche (produktivmachende Kräfte) im Wasser und ganz besonders in der Atmosphäre. Die frische Luft des freien Feldes ist der eigentliche Ort, wo wir hingehören; es ist, als ob der Geist Gottes dort den Menschen unmittelbar anwehte und eine göttliche Kraft ihren Einfluß ausübte."[4] Von Beethoven wissen wir nicht nur, daß er einen großen Teil seiner Werke in Baden, Mödling usw. schrieb, daß er leidenschaftlicher Freund des Landlebens war, nein, sein Biograph Schindler berichtet uns, daß er auch in Wien oft seine Arbeit unterbrach, „spazieren arbeitete" und mit neuen Ideen nach Hause zurück kam. Wir können feststellen, daß schönes Wetter stets die Produktion fördert, schlechtes sie hemmt, und daß der Winter am wenigsten neue Ideen ermöglicht.
Noch viel wichtiger und einflußreicher als Klima und Wetter sind aber Raum und Landschaft. Da ist zunächst zu sagen, daß alle Bergvölker fantasiereicher, musischer, alle Ebenenvölker nüchterner, willenszäher sind. Jene sind im ganzen begabter, schöpferischer, diese organisationsfähiger, bedachter.[5] Bergland wirkt erhaben-überwältigend, weitausgedehnte Fläche beruhigend-lähmend. Doch sind hier auch sofort weitere Unterschiede, besonders hinsichtlich des durch die Vegetation bedingten Landschaftscharakters zu machen: In der Wüste kann selbstverständlich keine Kunst gedeihen, in der Steppe wird der Mensch aber gerade zu einer gewissen Leidenschaftlichkeit getrieben, siehe die Musik der Ungarn in der Puszta, mit ihrer starken Rhythmik, die der vielen Bewegung, dem Reiten besonders, ihre Ausbildung verdankt. Ganz anders die Volksmusik im finnisch-russischen Grenzgebiet Karelien, am Ladogasee; 3 Typen, Volkslied, Runen- und Klagegesang treten hervor. Noch heute ist hier[6] das einstrophige, nach gleicher Melodie von nur Quintumfang in monotonem Rhythmus gesungene Arbeitslied lebendig, durch die Einförmigkeit der Landschaft und des Lebens konserviert. Hier zeigt sich auch, daß das Elementarste, Primitivste stets das Unberührtbleibendste ist, denn Kalewala (der eigentliche Volksgesang), Runen- und Klagegesang — letzterer, in ganz Osteuropa zu finden, wird von Frauen zur Seelenerlösung der Abgeschiedenen wie auch beim Hochzeitsfest in Beziehung auf das Scheiden der Braut aus ihrem Ahnenverband vorgetragen — sind zwar Einzelgesänge nach bestimmten überlieferten Metren, Formen und epischen Typen, haben aber dem Einfluß West- und Mitteleuropas nicht zu trotzen vermocht. Im ganzen betrachtet sehen wir hier die letzten, steril gewordenen Überreste einer ehemals großen Volkskunst, welche Mythen über Ursprung und Wanderungen des Volkes enthielt, aber der Landschafts- und Lebenseinförmigkeit wegen keine Weiterentwicklung finden konnte. Die Heide, obwohl ebenfalls Flachlandgebiet, garantiert im Gegenteil durch ihre Lieblichkeit, durch ihre Farbenpracht lebhaften, aber dennoch feinempfundenen

[4] Kronzeuge für Goethe ist der viel im Freien lebende, am Meeresstrand reitende und im Meer schwimmende Lord Byron, „einer der produktivsten Menschen, die je gelebt haben".
[5] Hellpach weist darauf hin, daß die meisten Reichshauptstädte zu allen Zeiten Tieflandstädte waren.
[6] wie Fritz Bose im „Archiv für Musik-Forschung, 1938, Heft 1, berichtet.

Volksgesang; und das „grüne Herz“ Deutschlands, Thüringen, zählt zu den sangesfrohesten Gebieten mit melodiereicher Volksmusik. Damit sind wir beim Mittelgebirge angelangt, das Kienzl für die vielleicht allergünstigste Landschafts- und Bodenform hinsichtlich des musikalischen Schaffens hält; er wünscht anregende, aber nicht aufregende Landschaft: „Die Fensteraussicht soll keine großartige, sondern eine einfach-liebliche sein.“

Wagner schreibt: „Laßt mich noch jene Werke schaffen, (gemeint ist die Nibelungentrilogie) die ich dort empfing, im ruhigen, herrlichen Schweizerlande, dort, mit dem Blick auf die erhabenen goldbegrenzten Berge: es sind Wunderwerke und nirgends hätte ich sie empfangen können“. Hier ist auch an die auffallende Gleichartigkeit und Gleichbedeutsamkeit zwischen Mozarts Geburtsstadt und seinem klassischen Stil zu erinnern: So wie Salzburg die schönste Stadt Europas genannt wird, weil sie, in eine erhabene Bergwelt eingebettet ist und zugleich vom Farbenreichtum des Südens umgeben wird und damit eine unvergleichliche Synthese zwischen nordischem und südländischem Landschaftstyp besitzt, so ist auch die Musik ihres großen Sohnes die genialste Vereinigung reinster Klangschönheit, wie sie der Italiener liebt, mit nordisch-deutscher Gemütstiefe, die je ein Tonkünstler erreicht hat.

Aber nicht nur für den einzelnen, dem immer noch ein gewisser subjektiver Spielraum bleibt, nein, erst recht für die Gestaltung einer ganzen Volksmusikkultur sind Raum und Landschaft entscheidend. H. J. Moser spricht den einzelnen Gauen und Bevölkerungsschlägen in Deutschland auf Grund ihres Volksliedschatzes folgende hervorstechende Eigenarten zu: Alemannen und Schwaben verschmitzt-schelmisch; Bayern herb-kräftig; Deutschösterreicher gefühlvoll; Ober-, Mittel- und Unterfranken genußfroh; Obersachsen und Thüringer liebenswürdig-besinnlich; Niedersachsen tiefsinnig-traumhaft; man kann noch hinzufügen: Rheinländer übermütig. Die Musik der Deutschen im ganzen gesehen kennt weder die grenzenlose Schwermut der in unendlicher Abwechslungslosigkeit lebenden Slaven noch das sinnlich bestrickende süße Feuer der Welschen. Auch zwischen Küsten- und Binnenland zeigen sich typische Unterschiede. Die germanische Mythologie ist voller Sang und Klang, entstanden aus der Fantasiefülle des seefahrenden und die nordische Welt durchstreifenden Menschen. Wie die indischen Maruts ihre Sturmlieder hatten, so stoßen wir bei unseren Ahnen auf Liuflingslag, Huldерslat, Alfdands, auf die Vorstellung, daß Luft- und Sturmgeister den „Albleich“ tanzen, der alles, selbst Bäume und Steine zum Mittanzen zwingt. Fast durchweg stehen Gesang und Tanz in gegenseitig fördernder Beziehung, vom Ländler des Alpenbewohners bis zum Totentanz und -gesang des Naturmenschen, ja noch des heutigen Osteuropäers. Die „Schnadahüpfln“, in den Ostalpen, besonders der Steiermark, beliebt, sind mit dem Ländler verwandt; beide zeigen uns so recht die Fantasie- und Improvisationslust des Bergmenschen; ein Bursche wirft den Musikanten ein Geldstück hin, improvisiert eine tanzgerechte Melodie, in welche die Musikanten einzufallen und sie sinngemäß fortzuführen haben. Ebenfalls besonders in der Steiermark zuhause ist das Jodeln, ein wortloses Jauchzen mit häufigem Über-

schlagen aus dem Brust- in das Kopfregister, in die Kopfstimme; ein Lied mit solchem Anhang heißt Jodler.[7] So wie die bunte Gebirgswiese und die umgebende Berglandschaft, die erstere durch Erweckung froh-entzückter Stimmung, die letztere durch Himmelwärts-Streben den Überschwang des Jodlers und sein Aufwärts-Jauchzen erzeugen, so reicht der Einfluß landschaftlicher Eindrücke oft auch in der Kunstmusik bis in Einzelheiten: die intimste Stelle der Pastoralsinfonie ist die „Szene am Bach"; die Landschaftstondichtung des „Freischütz", Strauß' „Alpensinfonie", kurz alle landschaftliche Programmusik, aber auch vieles aus der romantischen Klaviermusik, besonders Schumanns, das alles spricht in Tönen aus, was Beethoven an Therese Malfatti schreibt: „Wie froh bin ich, einmal in Gebüschen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können. Kein Mensch kann das so lieben wie ich."

Aber auch auf indirektem Wege bestimmt der Charakter der Landschaft, besser des Lebensraumes, die Entwicklungsrichtung der Musik. Hier ist an die durch den Raum bedingte Siedlungsform zu denken. In der einsamen Almhütte mußte das Zitherspiel geliebt werden, wie auch der Hirte mit der Flöte sich die Langeweile vertreibt. Überall da, wo Einzelsiedlung überwiegt, mußte die Hausmusik an erster Stelle stehen. (Alemannischer Siedlungsraum!) Wo die Gruppensiedlung herrscht, konnte mindestens daneben bald der Gesangverein sich entwickeln. (Fränkischer Siedlungsraum!) Die dünn bevölkerten Großgrundbesitz-Gebiete in Norddeutschland, besonders Pommern, sind arm an Volksmusik, ebenso steht es um Schleswig-Holstein, mindestens um die nördlichere Hälfte. Die bergländischen Stämme sind nun einmal das künstlerische Produktionszentrum, die Niederlandstämme das Wirtschafts- und Staatszentrum gewesen seit Jahrhunderten und sind es trotz aller Angleichung durch heutige Verkehrsverhältnisse, Radio usw. im Grunde noch. Da schon im Mittelalter die Musikkultur zum größten Teil an die Städte gebunden war, müssen wir beachten, daß auch hier die geopsychischen Verhältnisse ihre Einwirkungskraft nicht verloren! Die volkstümliche Stadtpfeifer- und Meistersingerkunst, die Blüte der Lauten- und der A cappella-Musik fällt weitaus überwiegend in den süddeutschen Lebensraum, die strengere, intellektuell-technisch stärker mitbedingte Kunst der Niederländer-Tonschule, des norddeutschen Barock, besonders in den Hansastädten, heben sich hiervon deutlich als ein Gegensatz ab. Nur die höfische Musikpflege überschritt sehr oft, zur Zeit der Italienerherrschaft in der deutschen Musik rund ein Jahrhundert lang, solche Grenzen.

Vergleichen wir nun eine Reihe anderer europäischer Staaten und Völker hinsichtlich der hier in Rede stehenden Beziehungen mit Deutschland: Rußlands Volksliedgut reicht zurück bis auf das Altertum, ist älter als das im 9. Jahrh. zusammengeschlossene Reich; die äußerst geringe Weiterentwicklung, die unsymmetrischen Rhythmen, die leittonlose Melodik sind mitbedingt durch die abwechslungsarme Landschaft und die durch sie verursachte Lebenseinförmigkeit. Zaren- und Patriarchentum führte noch

[7] Vergl. die Sammlung mit 444 Beispielen von J. Pommer, 1902.

dazu eine Verachtung der Musik als „eitel Fleischeslust und Teufelspuk" herbei; noch 1636 fand am Ufer der Moskwa ein Autodafé von mehr als 50 Fuhren Musikinstrumenten statt. In den Gesellschaftskreisen bestimmen die Italiener die Musik, bis zu dem „Vater der russischen Musik", Michael Glinka. Das Bergland Norwegen hat zur Wikingerzeit starken Anteil an der Entstehung und Ausbildung der Mehrstimmigkeit gehabt, eine eigene Kunstmusik aber erst durch Edvard Grieg (1843—1907) erhalten. In Schweden sind die Verhältnisse ähnlich, doch hat sich der Volksgesang in den südlichen Teilen des Landes mehr entwickelt. Die Volkslieder der Dänen sind, entsprechend der lyrisch-kühlen, dem Dramatischen abgeneigten Empfindung seiner Flachlandbevölkerung, natur-mystisch, episch, zeigen ein gesund-elementares, plastisches Gefühl. Kult- und Kunstmusik leben fast ausschließlich vom Import. Im neueren England steht die Musik hauptsächlich auf der Stufe der Unterhaltung, sie liefert nur wenig Beitrag zum ganzen kulturellen Leben, hier müssen wir in der Tat Fantasie-Armut feststellen. Die einzige Epoche, in der England eine Blüte seiner einheimischen Musik erlebte, ist diejenige der „Virginalisten" (J. Bull, Th. Morley, Orl. Gibbons u. a.) im 16. Jahrhundert. Holland, das eine so fein gegliederte Landschaft besitzt, wo sich in den durch Nebel verschwommenen Übergängen feine Lichtbrechungen und zarte Farben darbieten, mußte das Land der Malerei werden, aber Dichtung und erst recht Musik litten durch die realistisch-unromantische Lebensauffassung seiner Bewohner, die unterm Einfluß des Calvinismus standen. Nur J. P. Sweelinck ist der eine große holländische Meister, die eigentliche „Niederländer"-Tonschule aber hatte ihre Kunstzentren im südlicheren Flandern und Brabant, in anmutig-welligem Hügelland, wo sich denn auch eine urkräftige Volksmusik entwickelt und bis heute erhalten hat. Italien, das Land der Schönheit, der Farbenpracht, dessen Bewohner südlich-feuriges Temperament haben, mußte das Land des bel canto werden. In Spanien und Portugal dominiert das bald anmutig, ländlich-heitere, bald zart-elegische Naturlied, das durchaus in Übereinstimmung mit den jeweiligen Landschaftsgebieten steht. In Frankreich haben die „Provinz"-Verhältnisse und der alles absorbierende Katholizismus wenig bedeutsame Volksmusik aufkommen lassen. Ungarn besitzt dagegen eine alte Volksliedtradition asiatischen Ursprungs, auf pentatonischer Melodiebildung (G B C D F); seine düster-leidenschaftlichen Volksballaden mit stark dramatischem Akzent habe ich schon als raumgezeugt erwähnt. Eine eigenartige Stellung nimmt das Volk der Schweizer ein: in einem der schönsten Teile der Welt wohnend, hat es dennoch auf musikalischem, ja gesamtkünstlerischem Gebiet keine hohen Leistungen erreicht, ist „dramatisch-musikalisch steril". Kein Eingesessener dichtete den „Tell" oder schrieb die „Alpensinfonie". Dies hat seinen Grund wohl z. T. in politisch-kirchlichen Schicksalen. Andrerseits ist die Volksmusikpflege besonders hochstehend. Dazu kommt die eigene Männerchorbewegung, welche Hegar und Nägeli schufen und leiteten. Wir sehen hier besonders deutlich, was stets im Auge behalten werden muß: das Einzelgenie und seine Leistungen unterliegen weniger den geopsychischen Bedingungen als das Volk und seine Musikkultur, die ihren vorgezeichneten Weg gehen. Den elemen-

tarsten, bedeutsamsten Unterschied, Flachland-Bergland, möchte ich hier noch einmal durch Vergleich zweier Völker vor Augen stellen, die in enger kulturgeschichtlicher Verbindung zueinander standen, ja von denen das zweite als Erbe des Geistesgutes des ersten betrachtet werden muß: in Ägypten haben wir vielleicht das stärkste Theoriezentrum der ganzen Musikgeschichte vor uns. In Griechenland liegt trotz Weiterentwicklung auch der von Ägypten übernommenen Theorie der Schwerpunkt der Musikkultur auf psychischem, nicht rationalistischem Gebiet, hier erfolgt die Erhebung der Musik zur selbständigen Kunst und ihre Verbindung mit dem Drama im Sinne eines Gesamtkunstwerkes, die nur gelingen konnte kraft einer hohen und doch ästhetisch-sicheren Fantasiebegabung.

Bisher haben wir das Moment der geschichtlichen Entwicklung nur wenig miteinbezogen und die Dinge in der Hauptsache betrachtet, wie sie als Resultate derselben heute vor uns stehen. Die Wohnsitze der Völker wurden ebenfalls nur gegenwartsgemäß gesehen. Soll aber das zu Anfang in Aussicht gestellte Zustandekommen der beim Vergleich Geopsyche-Musikkultur zu erreichenden Einsichten auch für andere Wissenschaften, vor allem für die Völkerkunde, sich erfüllen, so dürfen wir uns hierbei nicht begnügen; wir müssen zu ergründen versuchen, wie Änderungen des Lebensraumes, Auswanderung, Völkerverschiebung und -vermischung u. ä. hier mitsprechen. Denn mit Recht betont Hellpach, daß der Mensch keineswegs nur durch den Lebensraum, in den er hineingeboren ist, so oder so typisiert wird, sondern daß die großen Rassen- und Völkergruppen sich auch stets den ihnen zusagenden, adäquaten Raum suchten. Wir haben hier von „menschenschlageigener" und „-schlagfremder" Landschaft zu reden, und bei Untersuchungen auf solchen Gebieten erweist sich die Durchforschung der Musikkultur in dem von mir gemeinten Sinne als hochwichtig. Nur zwei eklatante Beispiele seien hier noch näher ausgeführt.

Das Land Siebenbürgen, ein Hügelland mit teilweise noch Weinbau gestattendem Klima, reichem Bestand an Eichen-, Buchen- und Fichtenwald, in dem 75 % der Bevölkerung von der Landwirtschaft leben, ist bekanntlich eines der stärksten Zentren des Auslandsdeutschtums. Um 1150 zogen große Scharen Deutscher, hauptsächlich aus Mitteldeutschland dorthin. Diese „Siebenbürger Sachsen" leben noch heute als Bauern in geschlossenen Siedlungen, gründeten die bekannten Städte Hermannstadt, Kronstadt u. a. und bewahrten ihre angestammte Eigenart hinsichtlich Sitte und Brauch, Bauweise von Haus und Hof, reichgestickter bunter Kleidung, ihre mittelfränkische Mundart und ihre lutherische Konfession. In den Städten lebt ein Bürgertum, das sich trotz aller Magyarisierungsversuche ein reiches geistiges und künstlerisches Leben deutscher Art erhalten hat. Die Musik der Siebenbürgen ist ebenfalls durchaus deutsch geblieben, hielt also bald 800 Jahre dem starken Einfluß des Magyarentums stand![8] Abgesehen von dem durch Kriegsschicksale gestärkten Zusammenschluß-Willen sind es gewiß auch hier das Adäquat-Sein der neuen Landschaft gegen-

[8] Vergl. Egon Hajek, Die Musik und ihre Gestalten in Siebenbürgen einst und jetzt, 1927.

über der Heimat (man spricht von einem „Siebenbürgischen Erzgebirge") und die Klima-Ähnlichkeit gewesen, welche die Erhaltung einer deutschen Musikkultur besonders im Volkslied ermöglichten; Landschaft, Raum und Lebensbedingung waren schlageigen, adäquat. Im Gegensatz hierzu konnte in Amerika keine deutsche Musikkultur auf völkischer Basis bewahrt werden! Wir können also festsetzen, daß in schlageigenem Raum sich eine dem Bewohner adäquate, homogene Musik finden lassen muß, Fehlen oder Zerfall einer solchen auf ein Mißverhältnis, auf schlagfremden Raum deuten. Dies steht in Übereinstimmung mit der Erkenntnis der Erbwissenschaft, daß Erbanlagen sich erst bei geeigneten Lebensumständen entfalten, sonst latent bleiben, derselbe Genotypus unter verschiedenen Raum-Bedingungen zu anderem Phänotypus wird.

Aber auch bis in scheinbar ganz fern liegende Gebiete wirkt sich das Verhältnis Geopsyche-Musikkultur, resp. sein Ergebnis aus. Wir wissen, daß viele religiöse Konzeptionen unter landschaftlichem Eindruck entstanden; die Mystiken, heilige Haine, Sinaï, Bergpredigt, Pantheismus sind hier Schlagworte. Alle Erlösungsreligionen (solche entstehen fast immer in karger Landschaft, unter schweren Lebensbedingungen) sind antinatürlich, der Askese zugewandt, verneinen den Naturgenuß. So ist denn auch ihre Kultmusik „unnatürlich", askesegemäß, wie wir am jüdischen Ritualgesang, besser der Ritual-Psalmodie sehen. Diese übernahm das frühe Christentum, dessen Anhänger ja noch den Tempel zu Jerusalem besuchten, und brachten so die stammelnde syrisch-jüdische „Musik" in ihre neue Religion. Sie blieb nicht ohne Einfluß auf den cantus gregorianus. Da beginnt mit der Germanisierung des Christentums, deren Anfang man um rund 500 datieren kann, auch die Germanisierung der christlichen Kultmusik. Aus dem stark geopsychisch begründeten Zug nach dem Süden entsteht die Reihe von Eroberungszügen nach Italien; Germanen gewinnen Einfluß auf die Kirche, sie bringen die schon genannte Mehrstimmigkeitsbegabung mit, der absolut einstimmige cantus gregorianus hebt sich immer mehr von den anderen Musikformen als etwas Archaistisches ab, die ersten Formen der Mehrstimmigkeit, das Organum, der Diskantus, der „harmonieahnende" Fauxbourdon entwickeln sich und gestalten die Kultmusik immer mehr der Eigenart des nordischen Menschen entsprechend um. Dieser Prozeß geht deutlich verfolgbar weiter bis zu dem Punkt, an dem Luther im protestantischen Choral eine volksliedentsprungene und völlig von psalmodistischer Deklamation losgelöste Kirchenmusik einführt. Entscheidend für diesen ganzen Verlauf war die diesseits der Alpen beginnende Mehrstimmigkeit, welcher sich sofort die Harmonieempfindung anschloß; beides sind, wie eingangs gesagt, geopsychisch erzeugte Anlagen des nordischen Menschen, dessen musikalisches Empfinden sich daher vom ihm nicht adäquaten südlich-orientalisch Beheimateten lossagte. So hat diese Umbildung der Kultmusik als ein sehr bedeutender und das Ganze wesentlich fördernder Teil der Germanisierung des Christentums bewertet zu werden.

Umgekehrt hat das italienische Zeitalter in der deutschen Musik (von H. L. Haßler bis Mozart) eine große Reihe bedeutender italienischer Komponisten nach Deutschland ge-

führt — teilweise für Jahrzehnte! —; aber auch hier blieb das autochthone Musikempfinden des Volkes ziemlich unberührt, wenigstens schuf kein Italiener ein deutsches Volkslied. Da rassische Grenzen hierfür kaum als Ursache gewertet werden können, erkennen wir auch hier die Macht geopsychischer Bedingungen.

## MOZARTS MELODRAMEN

VON WILLY MECKBACH

Die wenigen Melodramen, die Mozart geschaffen hat, erfreuen sich seit anderthalb Jahrhunderten eines nur selten gestörten Schlummers. Der Meister selbst hat sie keineswegs gering eingeschätzt. Es gab in seinem kurzen Leben eine Zeit, in der er von dieser viel angefochtenen, als Zwittergebilde bezeichneten Kunstform sehr begeistert war.
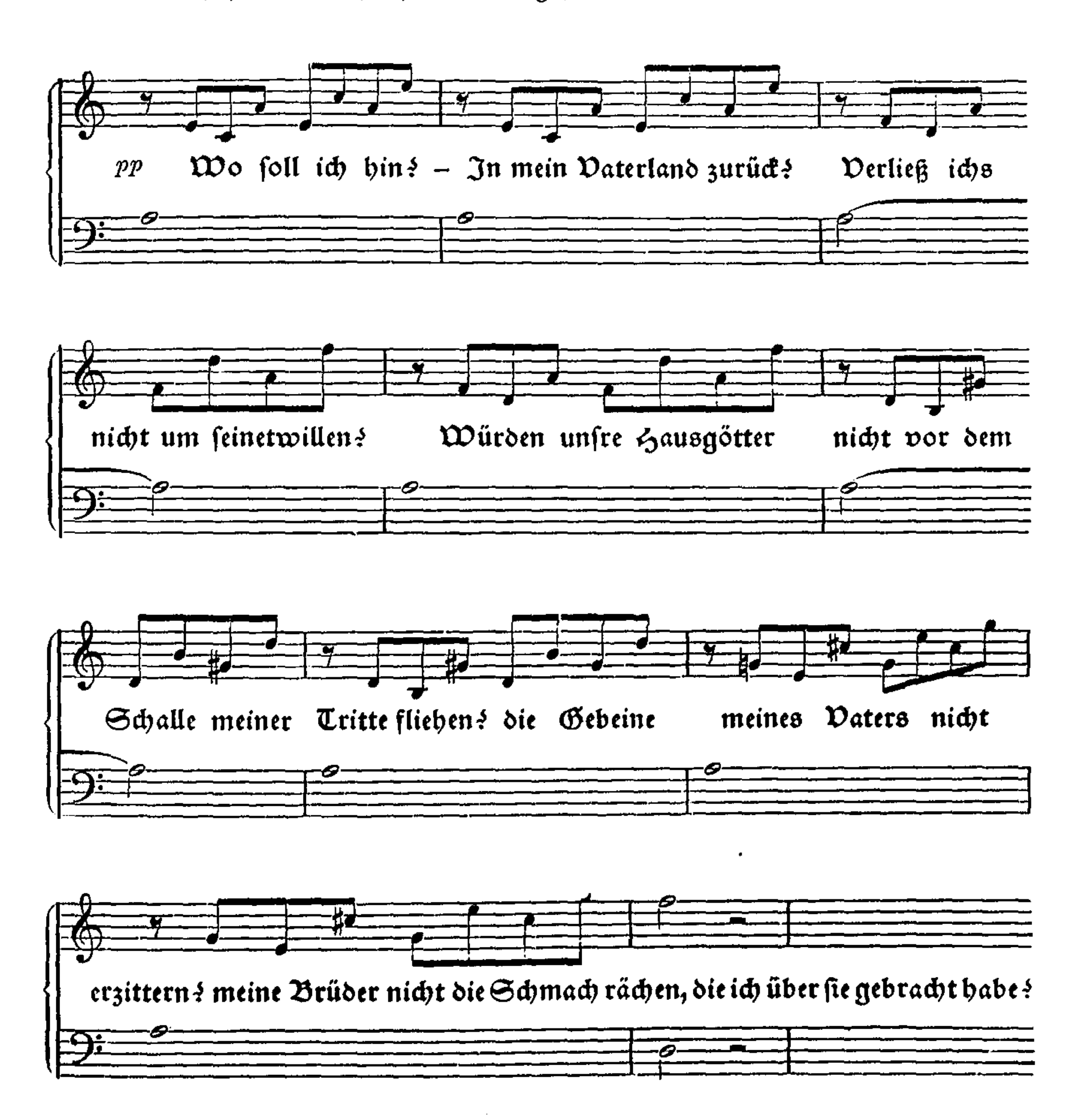
Auf seiner Mannheimer Reise im Jahre 1778 lernte der Zweiundzwanzigjährige die damals viel gespielten Melodramen von Georg Benda kennen. Er schreibt an den Vater:

> „ich habe hier ein solch stück 2 mahl mit dem grösten Vergnügen aufführen gesehen! — in der that — mich hat noch niemal etwas so surprenirt! — Denn ich bildete mir immer ein so was würde keinen Effect machen! — sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern Declamirt wird — und die Musique wie ein obligirtes Recitativ ist — bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste wirckung thut; was ich gesehen war Medea von Benda; er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beyde wahrhaft — fürtrefflich; sie wissen, das Benda unter den lutherischen kapellmeistern immer mein liebling war; ich liebe diese zwey wercke so, daß ich sie bey mir führe; Nun stellen sie sich meine freude für, daß ich das, was ich mir gewunschen zu machen habe! — wissen sie was meine Meynung wäre? — man solle die meisten Recitativ auf solche art in der operu tractiren — und nur bisweilen, wenn die wörter gut in der Musick auszudrücken sind, das Recitativ singen" ... „wenn sie es nur einmal an clavier hören werden, so wird es ihnen schon gefallen; hören sie es aber einmal in der Execution so werden sie ganz hingerissen, da stehe ich ihnen gut dafür; allein einen guten acteur oder gute actrice erfordert es;"

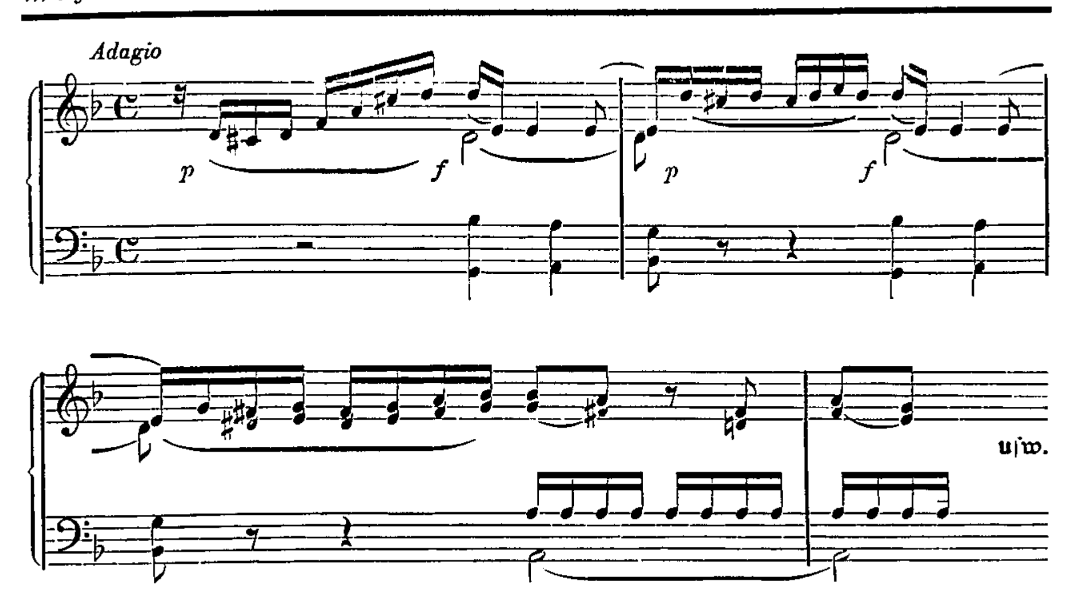
Man wird diese Äußerungen und ihre Tragweite für Mozarts Kunstauffassung erst richtig verstehen, wenn man die Werke ins Auge gefaßt hat, von denen sie ausgehen. Vor allem muß man das Werk kennen, das Mozart zweimal mit so großem Entzücken gesehen hat, Bendas „Medea".

Diese beginnt mit einer längeren Orchestereinleitung, bei deren Ende der Vorhang aufgeht und Medea erscheint. Dann, als das Orchester verstummt ist, spricht Medea einige Worte. Erneut setzt das Orchester ein mit dem Hauptthema der Einleitung, aber jetzt wird diese nicht fortlaufend durchgespielt, sondern alle zwei Takte setzt das Orchester aus, und Medea spricht bei schweigendem Orchester weiter. Notiert

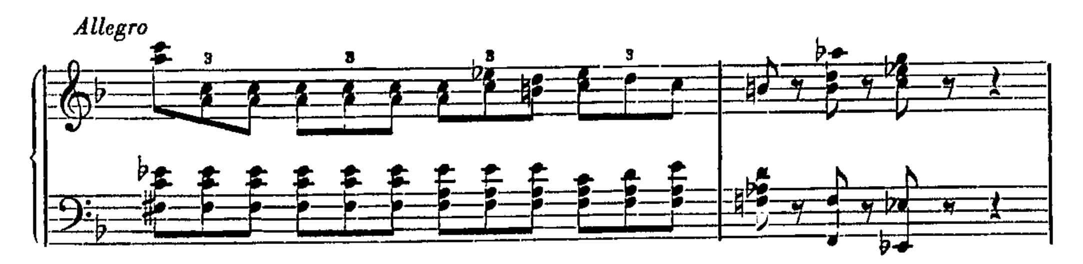
ist das nicht etwa in der Weise, daß für die Worte Pausen in die Takteinteilung eingesetzt sind, sondern die Worte werden, indem die Takte einfach auseinandergeschoben werden, dazwischen gesetzt.
In derselben Weise wechselt das Melodram weiter zwischen gesprochenen Worten und kürzeren oder längeren Orchestermotiven. Anders erst die folgende Stelle:
Bei schweigendem Orchester sagt Medea: „Paläste wink' ich hervor — und habe keinen Winkel zu meiner Ruhe!" Dabei steht eine szenische Bemerkung: „(Folgendes unter der Musik, ohne Pause)", und dann geht es weiter:
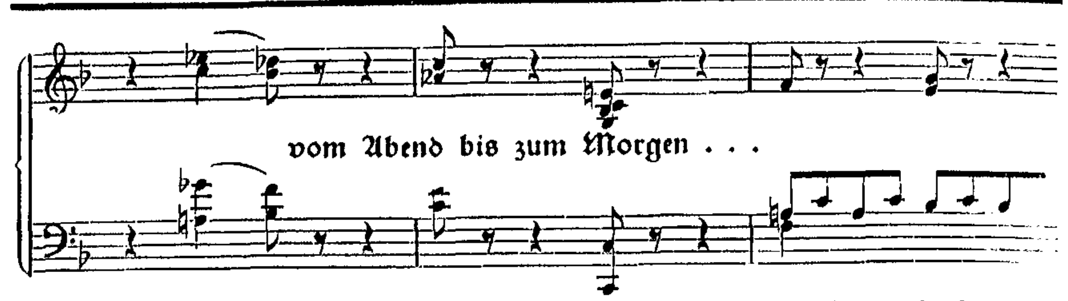


Auf diese und einige ähnliche Stellen bezieht sich Mozarts Äußerung „bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste wirckung thut". Nur eine dieser Stellen ist etwas länger. Bei der großen Beschwörung der Hekate gehen 19 Takte hindurch Sprache und Musik gleichzeitig, und zwar in der Weise, daß ein erregter Triolengang während der feierlichen Anrufung mehrmals einsetzt. Aufs Ganze gerechnet kommt die Gleichzeitigkeit von Sprache und Musik nur selten vor. Der als Regel festgehaltene stete Wechsel beider Ausdrucksmittel könnte, äußerlich angesehen, als ein ständiges Zerreißen der Musik erscheinen. Nähere Prüfung ergibt jedoch, daß der innere musikalische Zusammenhang keineswegs zerrissen wird. Läßt man die Worte fort und schiebt die Takte, wie sie sind, aneinander, so erhält man ein in einheitlichem Flusse verlaufendes Musikstück in Art einer Fantasie.
Das andere Melodram Bendas „Ariadne auf Naxos", welches Mozart nur aus der Partitur kannte, ist ganz ähnlich, nur unter noch sparsamerer Verwendung der Gleichzeitigkeit der beiden Ausdrucksmittel durchgeführt. Auch hier ergäbe die Musik allein ein fortlaufendes Ganzes.
So erkennen wir, daß in Mozarts Ausspruch: „bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen" das „bisweilen" sich auf sehr seltene Ausnahmefälle von kurzer Ausdehnung bezieht und sein Entzücken über deren Wirkung ihre nur seltene Anwendung zur Voraussetzung hat.
Soweit die Eindrücke, die von den Werken eines anderen auf ihn ausgingen. Was hat Mozart selber gemacht? Ein gleich im Anschluß an die Mannheimer Erlebnisse von ihm komponiertes Melodram „Semiramis" ist leider verloren. Dagegen liegen einige melodramatische Szenen vor aus den Salzburger Jahren, die der Mannheim-Paris-Reise unmittelbar folgten, und zwar in den, in Mozarts eigenhändiger Partitur erhaltenen beiden Akten eines deutschen Singspieles, das von den Schicksalen eines Liebespaares Gomas und Zaide handelt. In diesem Singspiele gibt es keine Rezitative; die Zwischenszenen zwischen den Musiknummern wurden einfach gesprochen. Zwei Monologe, einen des Liebhabers Gomas und einen des Sultans Soliman hat Mozart melodramatisch ausgestaltet. Er hat also seine in dem Briefe an den Vater ausgesprochene Absicht, das Rezitativ nicht singen, sondern sprechen zu lassen und es so durch Melodram zu ersetzen, ausgeführt. Die so entstandenen beiden melodramatischen Szenen hat Mozart vollständig in Noten und Worten aufgeschrieben; sie können, wie sie da sind, aufgeführt werden. Ihre genauere Betrachtung gibt den besten Aufschluß über Mozarts Ansichten und über seine Einsichten in das Wesen dieser Kunstform.
Gomas ist in die harte Fron türkischer Gefangenschaft geraten. Er trennt sich von der rohen Stumpfheit seiner Leidensgenossen. Einsam steht er da und ringt die Hände. Aus dem Orchester ertönt der Ausbruch leidenschaftlichen Schmerzes:
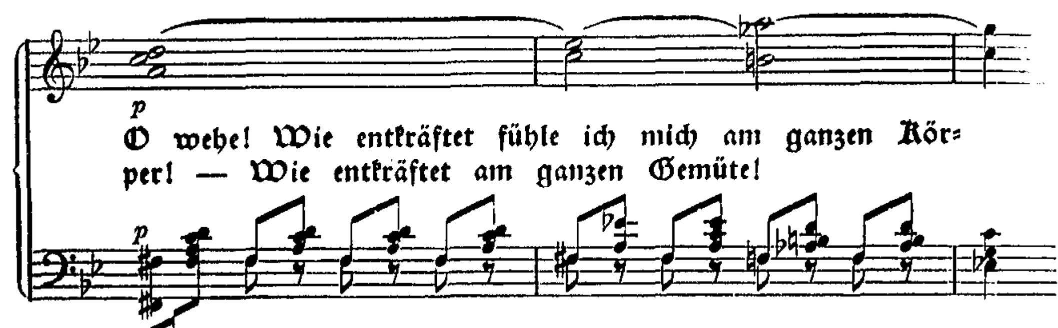



Das Orchester schweigt. Gomas ruft: „Unerforschliche Fügung!“ Das Orchester wiederholt den Anfangstakt, bricht aber gleich ab. Gomas: „Du vermengst mich unter diese heillosen Verbrecher . . .“ Das Orchester wiederholt den Anfangstakt in der Dominante. Gomas spricht den Satz zu Ende: „die durch verübte Missetaten sich selbst ihre verdiente Fessel geschmiedet haben“. Zwei, in Forte ausmündende Akkorde. Gomas: „Mich Schuldlosen unter sie!“ Weiteren Akkorden mit dazwischengeschalteten Worten folgt das Allegro-Triolenmotiv, das in Bendas „Medea“ die Beschwörung der Hekate begleitet hatte:



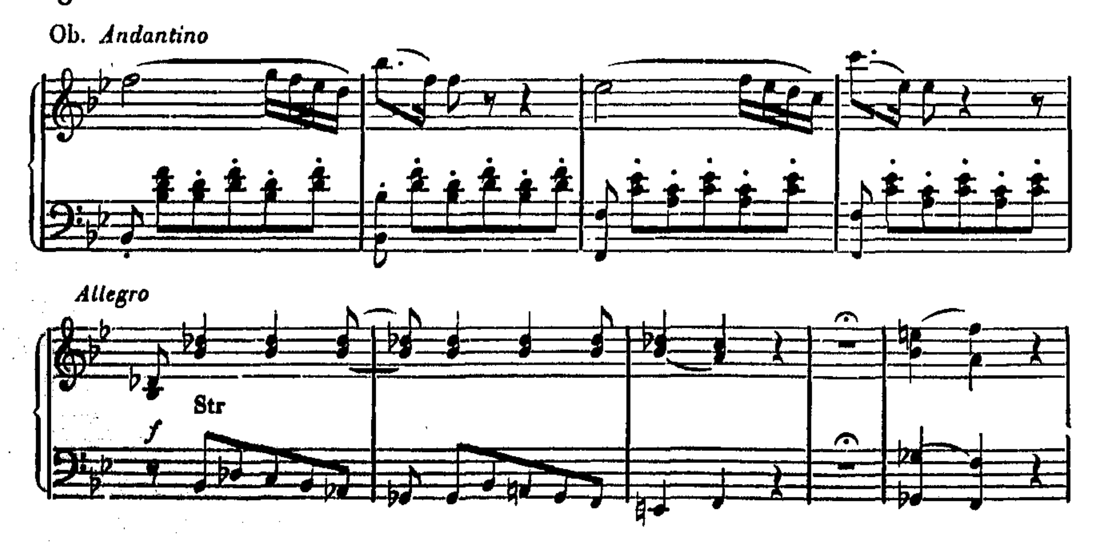

und wiederholt sich noch zweimal, während Worte dazwischengeschaltet werden. Während also bei Benda das Triolenmotiv zu den Worten erklang, hält Mozart an dem Wechsel fest und läßt es schweigen, wenn Gomas spricht.
Nach einigen Takten weiteren Wechsels von Sprache und Musik klagt Gomas, daß ihn alle Heiterkeit fliehe „vom Morgen bis zum Abend“; und wie er hinzufügt: „vom Abend bis zum Morgen“, hält während dieser fünf Worte die Musik nicht inne, sondern fährt in einigen von Pausen durchsetzten Akkorden leise fort:
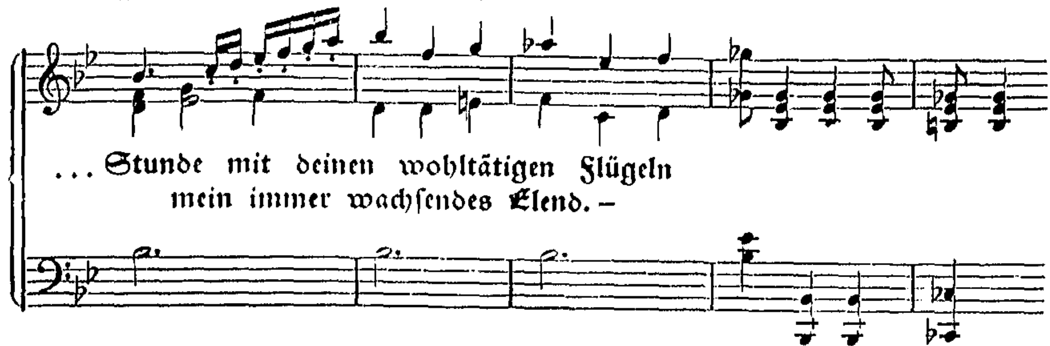



Aber gleich tritt der strenge Wechsel wieder ein. Erneut bricht Gomas in Jammer aus, und erneut antwortet ihm das Orchester mit dem Anfangsmotiv, dieses Mal in c-moll. Piano-Akkorde schließen sich an. Und hier wird nun zum ersten Male ein längerer Satz „unter der Musik" gesprochen:
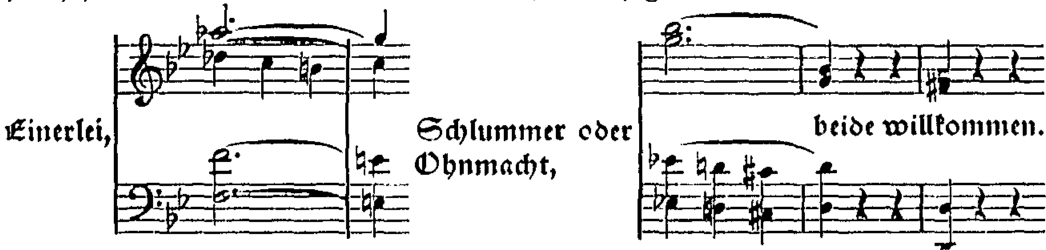



Gomas legt sich nieder. Er sehnt sich nach tröstlichem Schlummer. Schweigend erwartet er den Schlaf. Ein Solo der Oboe zaubert ihm lieblich das Bild der Erquickung vor; doch ein Streicherallegro begleitet sein ruheloses Wälzen auf dem Lager:



Endlich scheint der Schlummer zu nahen. In die Worte, mit denen er ihn begrüßt, klingt nun Musik hinein:
Gomas: „Komm', verdecke mir nur auf eine ...




In stillen Akkorden scheint die Welt zu versinken. Gomas fühlt, daß er auch versinkt, sei es in Schlummer oder Ohnmacht. Er sagt:




Dann schläft er ein, während das Orchester, pianissimo verhallend, nach G-dur sich wendet und den wunderschönen Gesang vorbereitet, mit dem Zaide zu dem Schlafenden tritt und ihm ihr Bild in die Hand legt.
Die Betrachtung dieses Mozartschen Melodrams zeigt deutlich, daß Mozart sich in der Art der Ausführung genau seinem Vorbilde Benda angeschlossen hat. Auch Mozart bringt Musik und Sprache grundsätzlich nicht gleichzeitig, sondern im Wechsel. Ja, in den Ausnahmen hiervon ist er noch zurückhaltender als Benda, und dies, obgleich gerade die Stellen, an denen in der „Medea" „unter der Musik" gesprochen wird, auf Mozart einen so großen Eindruck gemacht hatten! Genau wie bei Benda ergibt die Musikbegleitung allein, wenn man die Worte fortläßt und die Takte aneinanderrückt, ein einheitlich fortlaufendes, fantasieartiges, übrigens sehr bedeutendes und schönes Musikstück. Auch die Art des Niederschreibens — die Worte werden zwischen die auseinandergerückten Taktstriche gesetzt — ist die gleiche. Nur am Anfang setzt Mozart die Ausrufe des Gomas in Pausen innerhalb der Takte, versucht also, die Musik, die er als einheitliches Ganzes empfand, fortlaufend als solches durchzuschreiben. Aber er sieht bald, daß die Pausen innerhalb der Takte zu kurz werden, und setzt nun die Worte, sogar auch wenn sie ganz kurz sind, zwischen die Taktstriche.

Das zweite Melodram in dem Singspiele — ein Monolog des Sultans — zeigt in jeder Hinsicht das gleiche Verfahren. Nur an einer Stelle wird einige Takte lang während eines Tremolos der Streicher gesprochen, sonst immer der Wechsel von Worten und Musik festgehalten.
Aus diesem Tatbestande sind die Grundauffassungen zu erkennen, von denen Mozart bei seiner Melodramgestaltung ausgegangen ist.
Nicht selten hört man gerade von Musikern, daß gesprochenes Wort und Musik zwei verschiedene Welten seien, daß es nie gelingen könne, beides zu einer künstlerischen Einheit zu verschmelzen. Wenn Mozart vom Melodram schreibt: „Ich bildete mir immer ein, so was würde keinen Erfolg haben", so scheint er zunächst auch dieser Auffassung gewesen zu sein. Er gab sie aber auf, als er „Medea" sah. Gab er seine Bedenken endgültig auf? Wie kommt es dann, daß nur in den noch in Salzburg entstandenen dramatischen Werken Melodramen sind, nicht aber in Mozarts berühmten, später in Wien geschriebenen Opern? Hieraus zu schließen, daß er sich grundsätzlich vom Melodram abgekehrt habe, wäre übereilt. Ein Menschenleben, das im sechsunddreißigsten Jahre aufhört, ist kein abgeschlossenes, sondern ein unterbrochenes; niemand weiß, was Mozart getan hätte, wäre mehr Zeit ihm zugemessen gewesen.
Die von ihm erhaltenen Melodramen zeigen, daß Mozart an die Möglichkeit, gesprochenes Wort und Musik zur künstlerischen Einheit zu verbinden, geglaubt hat. Nicht geglaubt aber hat er daran, daß diese Möglichkeit verwirklicht werden könne durch dauerndes gleichzeitiges Nebeneinander von gesprochenen Worten und Musik. Er hat die Parallelen nicht so gezogen:
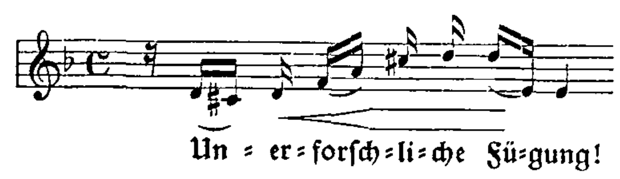
———————————————————————————

———————————————————————————

sondern so:
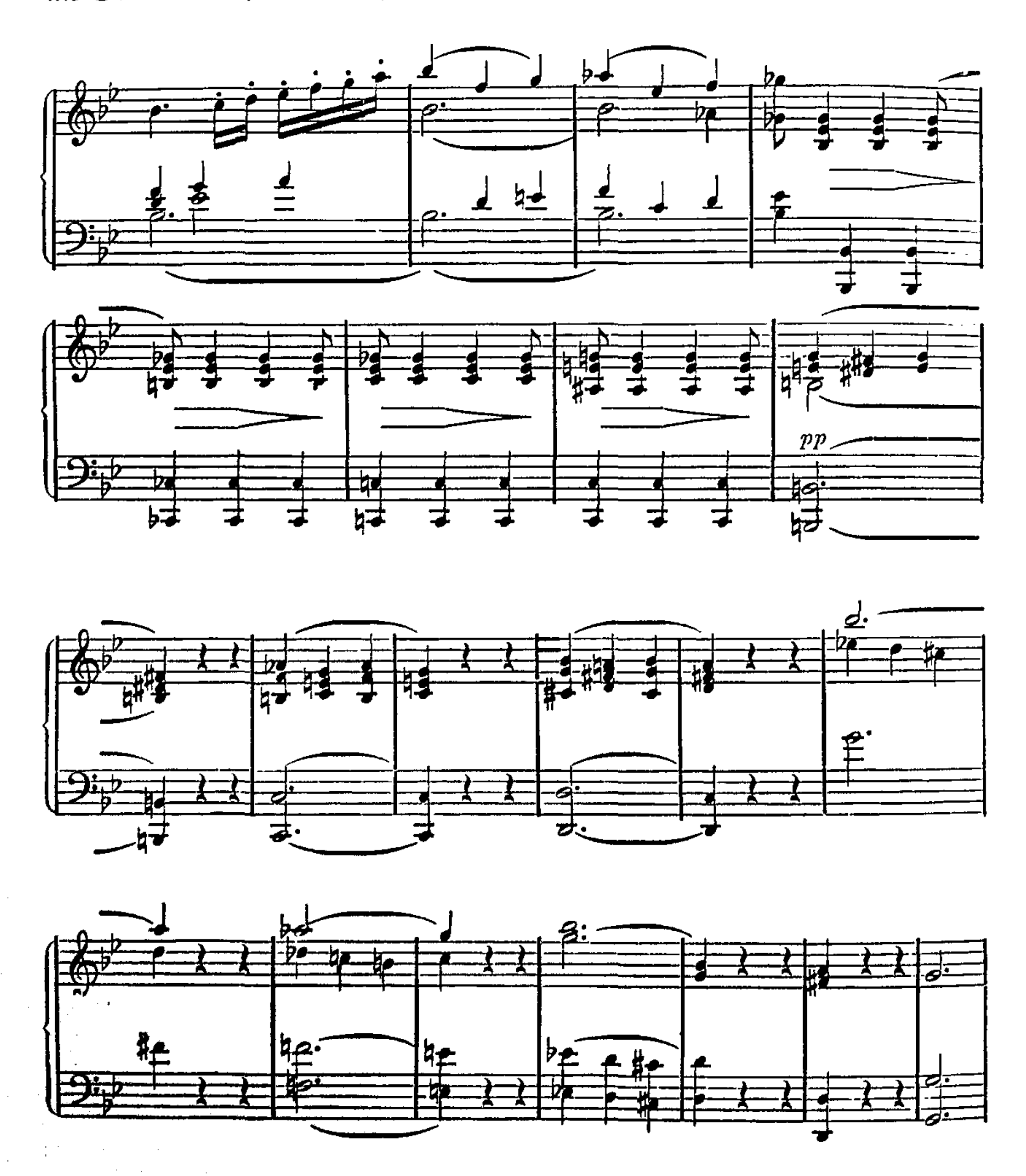
——— ——— ——— ———— ———— ——

—— —— —— ——————— ——

Wenn Mozart die beiden Ausdrucksmittel immer wieder unterbricht und auf die Lücken treten läßt, so traut er eben der fortlaufenden Gleichzeitigkeit nicht zu, daß dabei ein gegenseitig sich hebendes Zusammenwirken eintreten könne. Warum wohl nicht? Nur aus Sorge um die Verständlichkeit der Worte? Gewiß lag ihm als echtem Dramatiker viel daran, daß die Worte verstanden wurden; aber schwerlich ist es das allein. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal den Anfang des Gomas-Melodrams.
Man sieht den verzweifelt die Hände ringenden Gomas; man hört das seine Gefühle ausdrückende Thema des Orchesters. Beides wirkt, gegenseitig sich steigernd zusammen: es wird Eins. Als das Orchester schweigt, ruft Gomas: „Unerforschliche Fügung!"

Hier ist nun etwas bedeutungsvoll. Augenscheinlich ist das Orchesterthema, das vor- und nachher erklingt, durch den Klang der Worte angeregt; man könnte es geradezu darauf singen:

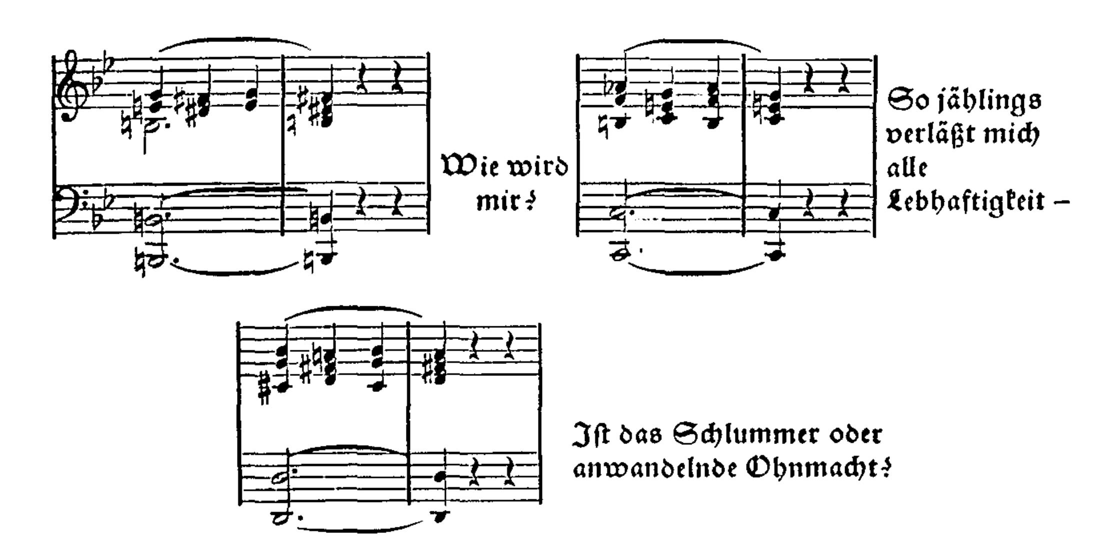



Trotzdem läßt Mozart die Worte nicht zugleich mit dem Thema sprechen, sondern das — bereits vorher erklungene — Thema den Worten nachfolgen. Umgekehrt ist an den wenigen Stellen, an denen Mozart Sprache und Musik zugleich erklingen läßt, kein solcher Zusammenhang zwischen dem Rhythmus der Sprache und dem der Musik festzustellen. Welche Grundfassung spricht sich darin aus?
Man mache folgende Probe. Man setze sich ans Klavier, spiele das Motiv und singe dazu: „unerforschliche Fügung!" Es wird gut gehn und gut klingen. Nun spiele man das Motiv und versuche, zugleich die Worte ausdrucksvoll zu sprechen; wohlgemerkt nur zu sprechen, ohne in ein halbes Singen zu verfallen! Es wird schwerlich gelingen. Und wenn man einen anderen die Worte sprechen läßt, zu gegenseitiger Verstärkung der Wirkung zusammengehen werden sie nicht mit der Musik: Beides wird sich stören.
Wieweit Mozart darüber nachgedacht hat, kann keiner wissen, aber ganz von selbst war ihm klar, daß die Klangbewegung der Musik und des gesprochenen Wortes bei aller Verwandtschaft doch grundverschieden ist. Er vermied es, dem Hörer den bei gleichzeitigem Erklingen entstehenden Zwiespalt aufzudrängen. Da das gesprochene Wort, um verstanden zu werden, Aufmerksamkeit erfordert, muß der Hörer nach den Worten hinhören; dadurch kommt er in den Bewegungsgang der Sprache hinein; dadurch verliert er Fähigkeit, mit dem davon verschiedenen Bewegungsgang der Musik zu dem innerlichen Mitschwingen zu gelangen, das Voraussetzung dessen ist, was man bei der Musik „verstehen" nennt. Ganz anders ist es beim gesungenen Worte: da wird die sprachliche Klangbewegung zur musikalischen gesteigert und in diese aufgelöst; der Zwiespalt entsteht nicht.
Standen dem sich hieraus ergebenden Verfahren, die beiden Ausdrucksmittel grundsätzlich wechseln zu lassen — auf die Ausnahmen wird noch eingegangen — nicht auch große Bedenken entgegen? Wir sahen schon, daß die einzelnen Teile der Orchestermusik, aneinandergerückt, ein zusammenhängendes Ganzes ergeben, wie ja auch bei Benda. Werden die meisten Musiker nicht sagen, daß man dieses Ganze nicht zerreißen dürfe. Mozart war ein Musiker, und offenbar sagte er das nicht.
Tatsächlich werden die beiden Parallelen zwar, äußerlich betrachtet, fortwährend zerrissen; eine innere Zerreißung des Zusammenhanges tritt aber bei keiner von beiden dadurch ein. Bei den Worten ist das klar. Jeder Schauspieler weiß, daß er

den Fluß der Worte durch Mienenspiel, Gebärden, Schritte, wenn es sinnvoll geschieht, ohne Schaden unterbrechen kann. Mozart wußte, daß es mit der Musik nicht anders ist. Ein Beispiel:
Als Gomas endlich den Schlaf kommen fühlt, spielt das Orchester:



Macht es nun etwas aus, daß der Gang dieser schönen Musik mehrmals durch Worte unterbrochen wird, die wohlgemerkt nicht auf die Pausen, sondern nach den Pausen zwischen die Takte gesetzt sind:




Daß diese Worte sprachlich nicht sehr schön sind, ist Sache für sich, ließe sich auch vorsichtig ändern. Aber da sie sinnvoll sind, überdauert der musikalisch-seelische Zusammenhang die Lücken, und da sie die Darstellung verdeutlichen, so heben und verstärken sie den Ausdruck der Musik. Beides wirkt zusammen, und es entsteht ein einheitliches Ganze.

Natürlich müssen die betreffenden Stellen der Musik geeignet sein, so unterbrochen zu werden.

Ja wie denn? In dem Briefe an den Vater ist Mozart besonders entzückt von den Stellen in „Medea", wo „unter der Musik" gesprochen wird, und nun soll er gerade das für verfehlt gehalten haben? Das ist kein Widerspruch; was als Regel verfehlt sein würde, kann als Ausnahme von ganz besonderer Wirkung sein. In der Anwendung der ausnahmsweisen Gleichzeitigkeit von Rede und Musik ist Mozart äußerst sparsam. Im Melodram des Gomas finden sich vier, in dem des Soliman nur eine Stelle solcher Gleichzeitigkeit. Sie sind alle sehr kurz; die längste drei Andantino-Takte lang. Nur in dieser erklingt ein ausgesprochenes Thema, sonst handelt es sich um gehaltene oder mit Pausen durchsetzte Akkorde oder um Geigentremolo, also um musikalisch wenig hervortretende, ohne besondere Aufmerksamkeit als Stimmungsuntergrund mitzuempfindende Musik.

**So läßt das Überkommene keinen Zweifel über die ästhetische Auffassung, die Mozart vom Melodram gehabt hat.**

Schluß folgt

# EIN SCHULDNER BEETHOVENS

## UNVERÖFFENTLICHTE DOKUMENTE ANTON SCHINDLERS

VON GOTTFRIED SCHWEIZER

Es muß als ein Glück bezeichnet werden, daß Beethoven zu den Geldnöten, den Sorgen um seinen Neffen und den damit verbundenen Aufregungen über streitsüchtige Verwandte nicht auch noch erfuhr, wie er sich in dem als „edelmütig“ bezeichneten Fürsten Galitzin täuschte. Wir mußten bis jetzt in der Beurteilung dieses Russen und seines Verhältnisses zu dem kränkelnden Meister der immerhin humanen, versöhnlichen Haltung[1] Schindlers in seiner Beethovenbiographie Glauben schenken und die Saumseligkeiten dieses russischen Edelmannes als ungewollte Folge seiner soldatischen Verpflichtungen ansehen, nicht aber als Bestätigung charakterlicher Mängel. Neu aufgefundene Briefe aus Schindlers Feder rücken die Angelegenheit Galitzin, von dem Beethovenbiographen als „cause célèbre“ bezeichnet, nun in ein anderes Licht.

Am 9. November 1822 ersuchte ein Brief aus Petersburg Beethoven um die Komposition von „deux ou trois nouveaux Quartuors“, wofür ihm ein der Mühe entsprechendes Entgelt zugesichert wurde. In diesem Zusammenhang heißt es: „haben Sie die Güte, mir mitzuteilen, an welchen Bankier ich die von Ihnen gewünschte Summe senden soll“. Gleichzeitig wird das Bankhaus Stieglitz & Co. in Petersburg angegeben, an das der Meister auf den Auftrag bezügliche Schriftlichkeiten und Ansprüche richten soll. Der Schreiber kennzeichnet sich als begeisterter Cellospieler und gibt in der am Schluß gegebenen Versicherung seiner großen Bewunderung Beethoven gegenüber den Beweis eines ernsthaft künstlerischen Interesses und Verständnisses.[2]

Mit diesen Zeilen schaltete sich Prinz Nikolaus Boris Galitzin erstmals in Beethovens Dasein ein. Flüchtig hatte ihn der Meister schon 1805 einmal in Wien kennen gelernt. Seitdem blieben der Fürst und seine pianistisch geschulte Frau, die bekannte Fürstin Soldykow, Gönner Beethovens. Dessen Klavierkompositionen hatte Galitzin eigenhändig für Streichquartett arrangiert. Was nun das erste der bestellten Quartette op. 127 betrifft, so wissen wir heute aus einem an Peters in Leipzig gerich-

---

[1] Auch Thayer rühmt als sympathische Eigenschaft Schindlers, auch dann Menschen vor der Öffentlichkeit nichts nachzutragen und anzuhaben, wenn sich für ein Vergehen noch eben entschuldbare Gründe finden ließen.

[2] Die tätige Anteilnahme an der Kunst ist allen bedeutenden Familiengliedern des aus Litauen stammenden Geschlechtes der Galitzin eigen. 1554 taucht der Name mit Iwanowitsch Bulgakow, genannt Goliza, erstmals auf. Schon Wassiljewitsch G. † 1714 war als Günstling der Schwester Peters des Großen und verdienstvoller General ein warmer Förderer der Kunst. Nicht minder auch Alekjewitsch G., der als Gesandter in Paris ein Freund Voltaires war und auch durch seine feinsinnige Gemahlin Amalia, der Tochter des Generals von Schmettau, Gelehrte und Künstler in seinem Salon verwöhnte. Serzejewitsch machte sich als russischer General auch durch seine „allgemeine Kriegsgeschichte aller Zeiten und Völker“ zugleich als Historiker einen Namen (1872).

teten Brief, daß Entwürfe hierzu schon vorhanden gewesen sein müssen, die älter sind als Galitzins Schreiben. 14 Jahre hatte Beethovens Quartettkomposition geruht. Denn nachdem Ignatz Schuppanzigh nach 7jähriger Abwesenheit aus Rußland zurückkehrte und auch seinerseits zum Quartettschaffen drängte, gelangte 1825[3] op. 127 zur Vollendung. In der im Sept. 1823 aus Baden an Schindler gerichteten Frage Beethovens, ob nicht ein Courier da sei, der ein Paket an den Fürsten Galitzin mitnehmen könnte, kann es sich also noch nicht um die Quartette handeln.

Beethoven hatte jedes Quartett auf 50 Dukaten angesetzt, wovon das erste Geld 1822 angewiesen wurde. Fürs übrige ist die in Seyfrieds Beethovenstudien von 1832 enthaltene Bemerkung charakteristisch, wonach ein Betrag von 125 Dukaten für geleistete Kompositionen an einen ausländischen Fürsten noch ausstünden. Erst 25 Jahre nach Beethovens Tod wurde dieser Rest aus des Fürsten Kasse dem Neffen ausgezahlt. Daß die Teilnahme des Prinzen am Krieg in Persien keine Entschuldigung für diesen Bruch seines Versprechens war, geht einmal aus einer am 10./22. Nov. 1826 erneut gegebenen Versicherung hervor: j'expédierai absolument à M. Stieglitz la somme de 125 ducates; andrerseits aus der agressiven Tonart, die Schindler abweichend von seiner Haltung in der Biographie in dem der Beethovenforschung unbekannten Brief vom 8. März 1853 anschlägt. Er schreibt da an Franz Brendel,[4] den Herausgeber der „Zeitschrift für Musik":

Frankfurt a. M., den 8. März 53

Verehrter Herr Redacteur!

Bereits unterm 2. Februar habe ich Ihnen meine Erwiderung, resp. Replik, auf die letzte, großentheils nur Unwahres enthaltende Veröffentlichung des Fürsten Galitzin eingesandt, in gerechter Erwartung, daß Sie dieselben aufnehmen werden, nachdem Sie dem Fürsten in Nr. 1/2 und 3 Ihrer Zeitschrift so viel Raum gegeben und Ihre Leser sogar auf diesen Brief aufmerksam gemacht hatten. — Unterm 18. Februar habe ich Ihnen ferner noch — durch Vermittlung des H. Prof. Otto Jahn — die beglaubigte Abschrift eines Briefes aus Petersburg mit wichtigen Enthüllungen zugeschickt, damit Sie ersehen mögen, daß das eigne Schuldbekenntnis des Fürsten in meinen Händen sich befindet und Galitzin wirklich derjenige ist, wie Sie ihn in Ihrer Geschichte der Musik gezeichnet haben, — dafür ihm auch meiner Seits der verdiente Lohn werden soll. Weitere Belege sind mir jetzt wieder aus Petersburg zugegangen, darin es auch heißt: „Der Fürst steht hier im schlechtesten Rufe." Da die Neue Zeitschrift für Musik bis heute von meiner Erwiderung keine Notiz nimmt, diese aber nach vorliegenden Enthüllungen eine andere Fassung erheischt, so werde ich veranlaßt, Sie hiermit um Rückgabe des Manuskriptes zu ersuchen, das ich dem Überbringer dieses gef. einzuhändigen bitte.

Ergebenst

A. Schindler

[3] nicht, wie manche Beethovenaufsätze behaupten, 1824.

[4] F. Brendel (1811—1868) wurde außerdem bekannt durch seine musikgeschichtlichen Vorlesungen am Leipziger Konservatorium und durch seine zweibändige „Geschichte der Musik". 1848 erschienen „Grundzüge der Geschichte der Musik". Er gilt mit Recht als Mitbegründer der deutschen Musikwissenschaft.

Die Rückforderung seines Manuskriptes bestätigt, daß Schindler seine nachsichtige Beurteilung des Fürsten aufgab, ein Schritt, der diesem interessanten Brief zufolge auf die veröffentlichten Fälschungen des Fürsten und auf seine aus Petersburg bestätigten Charakterfehler Bezug nimmt.

Hätte doch gerade im Jahre 1825 Beethoven eine finanzielle Unterstützung so gut getan; wie er im Juli Karl gegenüber gesteht, daß Kränklichkeit und Umstände ihn zwingen, mehr denn sonst auf seinen Nutzen zu sehen, so schwer es ihm auch sei, zu handeln. Das Schreiben vom Sommer des gleichen Jahres an Galitzin hätte den Fürsten zur Einsicht bringen müssen: Die Verrechnung der 4 Quartette bitte ich auch nicht übel zu nehmen, — — wie gesagt, ich bin vollkommen zufrieden mit dem Honorar ... eine so hohe Person hat überall zu geben." Auch der bekannte Notruf an die Londoner Philharmonische Gesellschaft beweist, daß sich auch 1827 nichts an dieser Lage geändert hatte.

Durch einen zweiten, gleichfalls unveröffentlichten Brief an Brendel sind wir in der Lage, die Angelegenheit weiter zu verfolgen:

Frankfurt a. M., den 21. März 53

Sehr geehrter Herr Redacteur.

Wenn die Notiz: Frankfurt a. M. S d Z im Briefkasten der letzten Nummer Ihrer Zeitschrift wirklich mich betrifft, so kann ich Sie nur mit Ironie betrachten. Sechs volle Wochen ist der Aufsatz in Ihren Händen! Hätten Sie vor Beethovens Andenken Respekt, wäre nicht sogar sein künstlerischer Inhalt bei Ihnen im Preise gesunken, wie Sie dies letzte Zeit wiederholt dargethan, so hätten Sie wohl gewußt, was nach den Antecedentien in dem Streite mit dem schuftigen Fürsten zu tun Ihre Pflicht gewesen. Was ich unterm 8. d. M. gethan, muß ich heute wiederholen und Sie um Rückgabe meines Manuskriptes ersuchen. Ich bitte selbe gefälligst zu couvertiren und nebst meinem Namen die Andresse der Andréschen Musikhandlung darauf zu setzen.

Übrigens habe ich die Ehre, mich zu zeichnen

Ihr ergebenster

A. S.

Aufschlußreich ist dieses Schriftstück, da es zeigt, wie ernst Schindler als „Geheimsekretär — ohne Gehalt" im Dienste Beethovens auch nach dessen Tode der Fürsorge oblag. Außerdem wird hier die Persönlichkeit Galitzins schonungslos und mit aller Schärfe der Konsequenz abgetan.

Die emsige Kleinarbeit der heutigen Beethovenforschung ist neben den Untersuchungen über den Künstler und sein Werk bemüht, auch die Beziehungen seiner Zeit und seiner Zeitgenossen zu seinem Dasein weiter aufzuhellen. In dieser Richtung will auch die Mitteilung der vorgelegten Dokumente in bescheidener Weise das ihre beitragen.

# Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

## ZWEITES DEUTSCHES HAYDN-FEST IN BAD EMS

Joseph Haydn ist im Verhältnis zur Zahl seiner Werke und zu seiner für die Klassik grundlegenden Bedeutung der unbekannteste deutsche Meister. Kaum ein Zehntel seiner reichen Werkhinterlassenschaft lebt im Konzertsaal, nicht viel mehr liegt bisher in wissenschaftlich einwandfreier Form vor. Hier liegt also für Musikleben und Wissenschaft eine verpflichtende Aufgabe. Zu ihrer Erfüllung anzuregen und beizutragen, haben sich die deutschen Haydnfeste in Bad Ems zum Ziel gesetzt. Das zweite dieser Haydnfeste, das soeben unter der Schirmherrschaft von Reichsminister Rust stattfand, konnte einen bedeutsamen Erfolg verzeichnen: die Fortführung der 1907 begonnenen, bisher auf 11 Bände gediehenen kritischen Gesamtausgabe der Werke Haydns wurde im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeitstagung mit positivem Ergebnis beraten. Der Verlag Breitkopf und Härtel wird das große, in seiner Gesamtheit wohl Jahrzehnte beanspruchende Unternehmen intensiv fördern; 15 weitere Bände sind bereits fest geplant, ein Mitarbeiterkreis namhafter Musikforscher wurde gebildet, Dr. Hans Joachim Therstappen (Hamburg) mit der Leitung der Gesamtausgabe betraut. Außerdem wird ab 1940 ein Haydn-Jahrbuch erscheinen, das der Sammlung, Sichtung und Förderung der Haydn-Forschung dienen soll. Die praktische Arbeit der Emser Haydnfeste steht mit dieser wissenschaftlichen in engem Zusammenhang. In diesem Jahr umfaßte das Haydnfest drei Konzerte und einen Opernabend, die mit kammermusikalischen, sinfonischen, dramatischen und „Gelegenheits"-Werken ein allseitigeres Bild von der Persönlichkeit des klassischen Meisters gaben, als es die übliche Konzertpraxis vermittelt. Unbekannte Kammermusik Philipp Emanuel Bachs und Haydns (darunter auch eines der vielen Barytontrios) spielte das „Hamburger Kammertrio" in stilbewußter Form. Kaum bekannt sind auch die beiden stilistisch interessanten und musikalisch reichen Sinfonien No. 90 und 91, die das Staatliche Kurorchester (Pforzheimer städt. Orchester) unter Dr. H. J. Therstappens klar profilierender Leitung im Sinfoniekonzert musizierte. Hier erklang — durch Ludwig Hoelscher ein interpretatorischer Höhepunkt des Festes! — erstmals das Cellokonzert in der Urfassung, d. h. in der noch eigentümlich barock klingenden, kammermusikalischen originalen Klangform, die durch die Instrumentation Gevaerts gestrigen Klangbedürfnissen zuliebe „bereichert" worden ist. Der Opernabend brachte unter der sicheren musikalischen Leitung Hans Legers den „Ritter Roland", dieses interessante, aus heroischen und komischen, zauber- und singspielhaften Elementen gemischte Beispiel einer „Opera semiseria", das stilgeschichtlich zwischen Händels „Orlando furioso" und Mozarts „Don Giovanni" vermittelt. Szenisch und gesanglich genügte die Aufführung den stilistischen Anforderungen des Werkes nicht; der weitere Ausbau der Emser Haydnfeste wird diesen Aufgaben entsprechende Beachtung zu schenken haben. Ein volkstümlicher Serenadenabend mit Divertimenti und Konzertarien von Mozart und Haydn gab den Emser Haydntagen einen erfolgreichen schönen Ausklang.

Wolfgang Steinecke

## 40. SCHWEIZERISCHES TONKUNSTLERFEST IN ZURICH

Die Schweiz ist erst um die Wende des 18./19. Jahrhunderts mit Hans Georg Nägeli, dem großen Chorerzieher, in die Reihe der Musikländer eingetreten, freilich ohne gleich auch bedeutende Leistungen in den Bezirken der höheren Tonkunst herauszustellen. Aber seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts erlebte sie eine musikalische Blüte wie — im Verhältnis zu ihrer Einwohnerzahl — kaum eine zweite europäische Nation. Es ist, als ob sich in ihrem Boden in langen Jahren bedeutende Kräfte angesammelt hätten, welche nun erst jugendlich sieghaft hervorbrechen, und so kommt es, daß die alljährlichen Feste, bei denen der Schweizerische Tonkünstlerverein das neuere Schaffen seiner Mitglieder herausstellt, im allgemeinen einen beträchtlichen

Hochstand bekunden. Am meisten trägt dazu der deutschsprachige Teil des Landes bei, weniger der welsche und meist gar nichts der italienische.

Die diesjährige 40. Tagung wurde mit der „repräsentativsten" Schweizer Oper eröffnet: Schoecks „Penthesilea", die der Tondichter nach Kleists grausiger Tragödie musikalisch eigenartig geprägt hat. (Eine Beschreibung des Werkes erübrigt sich hier, weil es auch schon an einigen deutschen Bühnen aufgeführt worden ist.) Mit Res Fischer (Frankfurt a. M.) als Penthesilea von klassischer Größe und Andreas Boehm als überzeugendem Achill wurde die Oper unter Denzlers überlegener Musikleitung und Hans Zimmermanns sorgsamer Regie in Roman Clemens' heroischer Landschaft hervorragend herausgebracht.

Auch die weiteren Darbietungen — eine Kammermusik, ein Chor- und Orchesterabend, eine Kantatenaufführung und ein Orchesterkonzert — hatten hauptsächlich das Ansehen einer Rückschau auf das wesentliche Schweizerische Tonschaffen der letzten Jahre. Die starke Berücksichtigung des Chorschaffens beruhte nicht auf einem Zufall, sondern stand mit der großen Überlieferung der schweizerischen Musikgeschichte auf dem Gebiete in engem Zusammenhang.

Da hörte man in einem Konzert des Häusermannschen Privatchores eine Kantate nach Minneliedern für fünfstimmigen gemischten Chor, Einzelsänger und Kammerorchester von Karl Heinrich David, welche innige Vertrautheit mit dem Madrigalstil zeigt und mit Glück die Angleichung alter Schreibweise an die neue anstrebt. Mit starker Einfühlung hat René Matthes den Gedichten nachgespürt, die ihm Angelus Silesius, Rückert und Eichendorff zu einer Meditation betitelten Kantate für kleinen Chor, Sopransolo und Orchester geliefert haben. Heinrich Sutermeister, der junge Berner Tonsetzer, den in der kommenden Spielzeit Dresden durch die Uraufführung seiner Oper „Romeo und Julia" ehren will, hat in seiner großen Andreas Gryphius-Kantate für unbegleiteten gemischten Chor eine Reihe virtuos gemachter Einzelbilder von reicher Gegensätzlichkeit hingestellt. Die Wiedergabe der drei Gesangsstücke, hauptsächlich unter Hermann Dubs' Leitung, war — jeweils unter Mitwirkung von Helene Fahrni, Max Meili und Else Böttcher — schlechthin vollendet.

So Schönes dieser Kantatenvormittag auch enthielt — das bedeutendste Gesangswerk des ganzen Festes war dem Chor- und Orchesterkonzert vorbehalten: Willy Burkhards Oratorium „Das Gesicht Jesaias" gehört, gerade heraus gesagt, in die erste Reihe der großen Chormusik unserer Zeit. Der Chor ist vorwiegend ein- oder zweistimmig wie in kraftvoller Holzschnittechnik gehalten und steigert sich an den mehrstimmigen Stellen zu visionärer Erhabenheit; das ganze Werk ist modern erfühlt, dabei „genitum, non factum". Die Aufführung wurde für den Tondichter und seine Helfer — den Gemischten Chor Zürich und das Tonhalle-Orchester unter dem Stabe Dr. Andreaes, die Einzelsänger Fahrni, Ernest Bauer und Werner Heim — zum größten Triumph des ganzen Festes.

Dem Oratorium ging die siebente Symphonie von Fritz Brun voraus, ein klanglich edles Werk, dessen Wert nicht in den Einfällen und deren Verarbeitung, sondern in der kostbaren klanglichen Einkleidung und der schönen Geschlossenheit des Aufbaues und des Stiles besteht. Nicht so einheitlich gestaltet war die Symphonie des Genfers Frank Martin. In dieser Schöpfung steht verstandesmäßige Arbeit neben echtem Musikgefühl. Ohne geradezu mitzureißen, vermag das Werk, bei welchem dem Tonsetzer außermusikalische Bilder vorgeschwebt haben, immerhin stark zu fesseln. Ähnlich verhielt es sich mit einem „Ostinato" für Orchester von Conrad Beck. Der Titel will nicht auf die klassische Form sondern auf die „Tatsache eines ‚gedanklichen Ostinatos' hinweisen, dessen Bestandteile sich in sich selbst entwickeln". Weniger als diese Eckpfeiler des Orchesterabends vermochte ein „Prélude au Grand Meaulnes" von dem Genfer A. F. Marescotti zu fesseln, das einen nicht gerade geistvollen Einfall gegen Ende ohne Maß breitwalzt. Von den beiden Instrumentalkonzerten — einem für Klavier in A-dur von Hans Haug und einem „atonalen" für Geige von Edward Staempli — wies sich das zuerst genannte mit seinen zwar nicht tiefgründigen, aber fröhlich musizierten Allegro-Sätzen als das anziehendere aus.

Aus dem Kammerkonzert sind als wesentlichste Stücke hervorzuheben: eine lebensvolle „Musik“ für Streicher, Cembalo, Einzelgeige und -bratsche von Walter Müller von Kulm, ein in klassisch-romantischem Stil ohne stärkere Einzelzüge tüchtig gearbeitetes Streichquintett von Joseph Lauber und ein gemäßigt-modernes, phantasiereiches Bratschenkonzert von Paul Müller (Zürich). — Nicht stark vertreten war die Einzelgesangsmusik mit fünf erotisch-impressionistischen „Maori-Liedern“ von Huldreich Früh und vier ziemlich konstruktiv gestalteten Psalmen von Robert Blum. — Aber im ganzen gesehen war diese „Schweizermusikalische Landesausstellung“ so reich an schönen künstlerischen Eindrücken wie selten ein Tonkünstlerfest auch größerer Länder. Max Unger

## ZUR MUSIKGESCHICHTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Das vielbemühte 19. Jahrhundert — wer kennt es wirklich! Seine scharfen Gefahren hat man warnend aufgedeckt und längst sind manche Mittel zu ihrer Überwindung angepriesen und angewendet worden. Diesem Beginnen des tätigen Lebens, der reformerischen Organisation und der künstlerischen Anstrengung fehlt eine stoffhaltige Aufarbeitung, geistige Durchdringung und zusammenschauende Darstellung der Zeit. Hier wird die Wissenschaft gefordert. Sie kann die Epoche mit dazu bringen, daß sie sich gleichsam selbst ins Gesicht schaut und im Aushalten der eigenen Not ihren Kern umschmilzt. Der Gefahr einer konstruktiven Überdeckung wird damit begegnet.

Schritt um Schritt geht es dieser Aufgabe nach. Zusammenfassende Darstellungen fehlen naturgemäß weithin. Dokumente, Erlebnisberichte, Einzeluntersuchungen überwiegen.

Es ist nicht zufällig, daß die Gruppe der Arbeiten, die der Schriftleitung zu diesem Thema zugegangen ist, — sie kehren zumeist die freundlichen Seiten dieser Zeit hervor — mit einem Buch über Joseph Haydn eröffnet wird (Johannes Ebert, Joseph Haydn. Der Mann und das Werk, Matthias Grünewald Verlag, Mainz). Der „Begründer der musikalischen Moderne“, der in der 30jährigen Einsamkeit des Esterhaz'schen Landlebens nach eigenem Zeugnis „original werden mußte“, hat in unserer Konzert- und Hausmusik einen bescheidenen Platz inne. Für einen Verkannten tritt das Buch ein. Im Stofflichen stützt es sich auf das Vorhandene; in der Auffassung der Persönlichkeit (Jugend, Bildung, Ehe, Religiosität, Ruhm) bringt es neue Gesichtspunkte bei, denen man durchweg gern zustimmt. Sein Verhältnis zu seiner fortschreitenden Gegenwart muß allerdings in einer andern Schicht gefaßt und begründet werden (S. 36 ff.). Leider kommt bei dieser Darstellung die Musik zu kurz; Notenbeispiele fehlen gänzlich. Man wird das freundlich geschriebene und ausgestattete Buch, das zum 130. Todestag Haydn's erschien, gern weitergeben; vor allem in die Hand des Musikliebhabers.

Nietzsche weist auf die eigenartige Erscheinung hin, daß zahlreiche Musiker seiner Zeit ebenso viel Worte wie Musik schreiben und damit dartun, daß ihre Kunst den selbstverständlichen Platz in der Gesamtordnung des Lebens verloren hat. Kritiken stellen Schäden der Zeit bloß, Kampfschriften setzten sich für musikalische und politische Ideen ein, Bekenntnisse geben Erläuterungen zu eigenen Werken. Unter den Musikern, die Text und Ton in gleicher Verantwortlichkeit und Sicherheit beherrschen, ist Robert Schumann bevorzugt zu nennen. Die „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“ (hrsg. vom Arbeitskreis für Hausmusik) sind wohl die stärkste Verdichtung seiner Musik- und Lebensauffassung. Eins wird, aus echtem Geiste der Romantik, im andern gewonnen und gehalten. Es ist ein Verdienst des Verlages, diese von tiefem Ethos getragenen Kernsätze in einer bibliophilen Ausgabe der Gegenwart neu zugänglich gemacht zu haben. Man wünschte das Heft nicht nur dem Hausmusikliebhaber auf den Tisch, sondern auch dem Berufsmusiker aufs Pult. — Aus gleichem Geiste wächst die Familiengeschichte Ernst Rudorffs (Aus den Tagen der Romantik. Bildnis einer deutschen Familie, aus dem Nachlaß hrsg. von Elisabeth Rudorff, Ludwig Staakmann Verlag, Leipzig). Der Geisteswissenschaftler erhält hier unbefangene Berichte über das sich neuformende Geistesleben Berlins zur Zeit seiner Universitätsgründung und die führenden Familien Tieck, Arnim, Brentano, Kleist, Grimm, Schleiermacher, Savigny, Pistor, Puchta, Steffens, Raumer u. a., mit denen die Familie des Verfassers verwandt oder befreundet war. Der

Musikgeschichtler insbesondere gewinnt Zeugnisse über Arbeit und Leben Reichardts, Zelters, Clara Schumanns, Radeckes, Rellstabs, Bargiels — die Berliner Singakademie, die Liedertafel, die Königliche Oper, die Berliner Hausmusik usf. Bedauerlich bleibt, daß der spätere Klavierpädagoge der neugegründeten Königlichen Musikhochschule seine Erzählung an der Stelle schon abbricht, als er sich unter dem Einfluß Clara Schumanns endgültig zur Musik wendet. Der schlichtwarme Berichtston dieser Erinnerungen und das ausgebreitete Beziehungsnetz stillwirkender Sippenkräfte wird über das Tatsachenhafte hinaus jeden empfänglichen Menschen gefangen nehmen.

In einem kleinen Buch tritt uns das Leben Cosima Wagners entgegen. (Sophie Dorothea Gallwitz, Das Schicksal ruft. Ein Lebensbild Cosima Wagners, Hermann Eichblatt Verlag, Leipzig). Ohne neue Quellen zu benutzen, entsteht ein Lebensabriß von den Pariser Kinderjahren bis zu den Bayreuther Alterstagen. Die Verfasserin kennzeichnet vor allem die Unbedingtheit der Hingabe und den unbekümmerten Willen zur Selbstverwirklichung dieser kopfstarken Liszt-Tochter. — Richard Wagner, der „mit vielen Zügen seines politischen und kulturpolitischen Denkens sich von den gleichen Kräften des 19. Jahrhunderts abgesetzt hat, die wir heute als zerstörende Tendenzen erkennen und zu überwinden trachten", wird mit knappen Strichen in seiner Stellung zum Judentum in der Musik gekennzeichnet (Karl Richard Ganzer, Richard Wagner und das Judentum, Schriften des Reichsinstitutes für Geschichte des neuen Deutschlands, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg). Ganzer benutzt als ausgewiesener Wagner-Kenner Biographie und Schriften seines Helden und wertet als neueste wichtige Quelle vor allem den Briefwechsel mit Ludwig II. aus. Die abgewogene Darstellung kommt zu der entscheidenden Erkenntnis, daß Wagner „den Einfluß und die Vorherrschaft des Juden als das Symptom einer geistigen Ordnungslosigkeit erkannt hat". Die Überwindung der „Fremdheit zwischen Geist und Staat" wollte Wagner allerdings „einzig durch die Kunst" gewinnen. — Die gleiche Frage ist soeben erneut aufgegriffen worden (Karl Blessinger, Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler. Drei Kapitel Judentum in der Musik als Schlüssel zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bernhard Hahnefeld Verlag, Berlin). Der Verfasser, der sein Thema ohne stützende Vorarbeiten beherzt angreift, schildert Mendelssohn als den beweglichen Typus des „Assimilationsjuden", Meyerbeer als den skrupellosen Typus des „Geschäftsjuden", Mahler als den fanatischen Typus des „ostjüdischen Rabbiners". Das Buch hält die Mitte zwischen Aufklärungsschrift und historischem Bericht. Für den Rang einer wissenschaftlichen Darstellung fehlt es bei diesem schwierigen Gebiet an einer gemäßen Methode. Entwicklungsfähige Ansätze dazu gibt Blessinger in dem stoffgebundenen und -vergleichenden Abschnitt „Mendelssohn als Komponist" (S. 32 ff.).

In entschlossene Wagner-Nachfolge trat Hans Sommer, dem ein Jubiläumsbuch zum 100. Geburtstag gilt (Erich Valentin, Hans Sommer. Weg, Werk und Tat eines deutschen Meisters, Henry Litolff's Verlag, Braunschweig). Die im Doppelsinne flott geschriebene Darstellung benutzt geschickt die unveröffentlichten Lebenserinnerungen des zwischen Beruf und Berufung kämpfenden Braunschweiger Opern- und Liederkomponisten und flicht auch eine Anzahl unbekannter Briefe von F. Dahn, R. Strauß, L. Schemann u. a. ein. Man erfährt manche Einzelheiten aus der mit sich selbst unzufriedenen Nach-Wagner-Zeit und liest mit besonderem Interesse die Geschichte der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer", deren Gründung Sommer anregte (1898) und die Wiedergabe seiner einsichtigen musikpolitischen Schriften, die immer wieder um das dringlich gebliebene Thema „Musik im Volkshaushalt" kreisen.

So sehr auch die Wagnerforschung tüchtig am Werk ist, so sehr mag es bezeichnend sein, daß jüngst eine Reihe wesentlicher Arbeiten erschienen ist, die solchen Musikern und ihrer Musikauffassung nachgeht, die sich nicht der fortschrittsverschriebenen neudeutschen Schule anschließen mochten. Hier ist zunächst die Brahms-Darstellung Gerbers zu nennen (Rudolf Gerber, Johannes Brahms, mit 18 Notenbeispielen und 20 Abbildungen, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam). Das willkommene Buch, das in der verdienstvollen Reihe „Unsterbliche Tonkunst" herausgekommen ist (hrsg. von Herbert Gerigk), gliedert Wesen und Werk des

unsern deutschen Norden und Süden zusammenbiegenden Musikers in fünf Spannungsbögen; jeder Abschnitt bringt zunächst die Lebensereignisse und ihre Deutung und entwickelt daraus die Musik und ihre Stilbeschreibung unter steter Blickrichtung auf das übrige Musikgeschehen der Zeit. Die bedachtsam formulierte Darstellung schlingt die geschichtlichen, rassischen und geistesgeschichtlichen Gesichtspunkte dieses bewahrenden und bewährenden Musikerlebens mit großer Kunst auf knappem Raum zusammen. Ein genaues Werkverzeichnis, das in seltener Lückenlosigkeit vom Volkslied bis zur Symphonie reicht, ist angeschlossen.

Für den jungen Max Reger hat es kaum der Mahnung seines formstrengen Lehrers Hugo Riemann bedurft: „Weniger Bayreuth!“, um ihn für seine Wachstumszeit im „Brahms-Nebel“ sich verbergen zu lassen. Wie der endlich freigelegte Weg über Bach schließlich zu sich selbst führt, beschreibt eine neue, großangelegte Reger-Biographie (Fritz Stein, Max Reger, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam). Der Verfasser, der dem großen Fugenmeister der Neuzeit lange in Arbeit und Freundschaft verbunden war, legt vor allem Wert auf eine warmherzige und eingehende Persönlichkeitsschilderung und stellt die Werkbeschreibung, für die noch wenig Rüstzeug vorliegt, als zweiten Teil seiner Abhandlung mehr zurück. Dabei vermittelt er vertraute Einblicke und läßt sich stets auf das Für und Wider um die Regersche Kunst bereitwillig ein. Der Abriß „Stil und musikgeschichtliche Sendung“ (S. 88 ff.) kann die Grundlage bilden für die Erkenntnis einer weittragenden geschichtlichen Erscheinung, deren Kern bei aller Aufnahme des „Fortschrittlichen“ darum kreiste: erneut „Musik als Musik“ zu begreifen. Neben das aufschließende Buch des Lehrers und das verstehende Buch der Gattin tritt das zeugende Buch des Freundes. Der Band, der in der gut ausgestatteten Reihe „Die großen Meister der Musik“ erschien (hrsg. von Ernst Bücken), wird durch umsichtig gegliederte Literatur-, Werk- und Namenverzeichnisse beschlossen. — Eine Sonderschrift beschäftigt sich mit Regers Jugend (Erna Brand, Max Reger im Elternhaus, Verlag Albert Langen, Georg Müller, München). Auf Bitten der Gattin hin hat die Verfasserin zum 65. Geburtstag des Weidener Sohnes nach Aufzeichnungen, Berichten, Anekdoten dieses Bild zusammengestellt, um damit dem Gerede einer freudlosen Kindheit entgegenzutreten. Der Musiker wird aus dem Einblick in das oberpfälzische Kleinstadt- und Familienleben die Einsicht mitnehmen, wie nachhaltig Reger durch die Ordnungswelt des Volksschullehrers vom guten alten Schlage vorgeprägt worden ist und wie Bach-Beethoven und Liszt-Wagner schon früh die Entscheidungspole seines Musikdenkens wurden. Trotzdem der Leser in allen Abschnitten die „Absicht“ dieser Rechtfertigungsschrift „merkt“, wird er nicht „verstimmt“.

Auch Hans Pfitzner wuchs als „Brahmine“ auf. Der entscheidende Anlauf bis zum „Armen Heinrich“ wird eigens geschildert (Franz Hirtler, Hans Pfitzners „Armer Heinrich“ in seiner Stellung zur Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts, Konrad Triltsch Verlag, Würzburg). Es gelingt dem Verfasser, Gestalt und Gestaltung seines Meisters aus dem verdunkelnden Kampf der Meinungen herauszurücken und eine wissenschaftliche Beschreibung seines Gegenstandes zu gewinnen. Die einleitenden Teile bringen eine zusammenfassende Schau über die Opernentwicklung im 19. Jahrhundert, die in dieser Form noch nicht vorlag. Hinzu kommt ein Abschnitt über das Frankfurter Konservatorium und die Pfitzner-Lehrer Scholz, Knorr, Kwast, der den klassizistischen Geist dieser Anstalt überzeugend lebendig werden läßt. Die Hauptteile der Arbeit dienen einer gründlichen Stilbeschreibung der Jugendoper. Die einzelnen musikalischen Elemente werden unter Benutzung der Pfitznerschen Ästhetik und im steten Gegenspiel zu Wagner und Brahms sorgfältig herausgestellt. Dabei scheint das Kapitel über die Harmonik am besten gelungen (S. 100 ff.). Bei den randhellenden Seitenblicken wird allerdings nicht immer das Rechte getroffen; vor allem im Bereich des Volksliedes. Der Verfasser darf sein Ziel erreicht sehen: mit einer wissenschaftlichen Arbeit zur Erhellung der musikalischen Gegenwart beigetragen zu haben. — Alfred Morgenroth, Hört auf Hans Pfitzner. Kernsätze deutscher Kunstgesinnung aus seinen Schriften und Reden. (Bernhard Hahnefeld Verlag, Berlin): Diese Zusammenstellung, der eine umsichtige Einführung des Herausgebers voraufgeht, will nicht allein dem Werk dieses „unab-

hängigen Anwalts der deutschen Innenkräfte", sondern darin und darüber hinaus einer geläuterten deutschen Kunstgesinnung überhaupt dienen.
Wilhelm Ehmann

## Zeitschriftenschau

Abkürzungen: AfM = Archiv für Musikforschung; MJV = Musik in Jugend und Volk; MOp = Musical Opinion; Mpf = die Musikpflege; MQ = The Musical Quarterly; RMI = Rivista Musicale Italiana; VM = Völkische Musikerziehung.

### Musikerziehung

Die große programmatische Rede des Herrn Reichserziehungsministers Dr. Bernhard Rust bei der Erhebung des Mozarteums in Salzburg zur Staatl. Hochschule für Musik wird von der VM 5, 299—304 veröffentlicht. Die Ausführungen zeigen die klare Gliederung der Musikerziehung im Dritten Reich und ihre starke Verbundenheit zur Volksmusikpflege. Die Musikhochschule ist neben den Laienschulen die höchste musikalische Bildungsstätte. „Hier soll die junge Künstlergeneration erzogen werden im Geiste selbstlosen Dienens am Kunstwerk, in steter Einsatzbereitschaft für die völkische Mission des deutschen Künstlers, Wahrer und Mittler des Erbes unserer großen Meister der Musik zu sein."
Aus Vorlesungen in den Konservatorien Roms und Neapels ist der Aufsatz „La scolastica del P. Martini" von Giov. Tebaldini entnommen (RMI 43, 305—14). Die theoretischen Schriften Martinis sind hauptsächlich Gegenstand der Betrachtung.

### Volkslied

In dem Beitrag „Das politische Lied vor dem großen Bauernkrieg" führt Joh. v. Leers den Leser in die spannungsreiche Zeit vor 1524/25 (MJV 2, 325—32). Die Kämpfe der Städte und Handwerkerzünfte, die Judenausweisungen, die Reformation mit dem Auftreten Huttens und Luthers, die Türkenkriege, alles spiegelt sich im politischen Lied wieder.
Aus der Walzensammlung „Dr. Lütge" im Phonogramm-Archiv des Museums für Völkerkunde zu Berlin veröffentlicht Marius Schneider „Volksdeutsche Lieder aus Argentinien" (AfM 4, 190—201). Die zahlreichen Beispiele sind dem Liedgut einer Volksgruppe entnommen, die vor kurzer Zeit aus dem Wolgagebiet nach Argentinien übersiedelte.

### Die Oper

Die Ausführungen „The High Lights of French Opera-Comique" von M. Cauchie (MQ 25, 306—12) beantworten die Fragen: „Was ist eine Opera-Comique?" und „Welches sind die Meisterwerke der französischen Opera-Comique?" Der Arbeit liegen langjährige Studien der Association des Amis de l'Opera-Comique zu Grunde.
In der RMI 43, 357—63 berichtet G. de St. Foix über „Sammartini et les Chanteurs de son temps". Die Interpreten seiner Opern Vittoria Tesi Tramontini, Angelo Amorevoli, Monticelli, Antonia Cerminati besaßen einen europäischen Ruf und vertraten auch die Hauptrollen der Hasseschen Opern in Dresden.

### Instrumentalmusik

Die MOp 63, Nr. 743 beginnt eine Artikelreihe über „The early symphonies of Schubert von R. H. Hull. Sie behandelt die 6 Sinfonien, welche Schubert zwischen 1813 und 1818 schrieb.

G. di Maria untersucht in der RMI 43, 393—397 „Il ritmo della Marcia di Guerra". Die eingehende ästhetische Studie hebt vor allem die nach den einzelnen Völkern verschiedenartige Wirkung des Marsches hervor. Die Tempounterschiede finden ausführliche Beachtung.

**Das Fest der deutschen Chormusik in Graz** bildet das Thema zu einem Sonderheft der Mpf 10, H. 3/4. Zwei Aufsätze beschäftigen sich mit der „Landschaft in der Musik" (G. Schünemann) und ihren Beitrag zur Entwicklung des Chorgesanges (E. Preußner). Betrachtungen über „Steiermark, Land und Leute" (J. Papesch) und ihre Volksmusik (L. Kelbetz) schließen sich an. Die Aufsätze „Graz als Musikstadt" (R. Baravalle) und „Begegnungen im Lande der Musik" (H. Rutz) beschließen das Doppelheft.
Georg Karstädt

# DIE BLASMUSIK IN DER GEGENWART

VON HELMUT MAJEWSKI

Als am 1. September 1939 die Proklamation des Führers mit einem alten preußischen Armeemarsch ausklang, da mag es vielen wie eine Vision erschienen sein. Man sah im Klang der Einleitungsfanfare die Reihen der Soldaten sich ordnen, in schwerem Marschrhythmus und geschlossenem Block gegen den Gegner anrücken und mit der Fanfare über der einfachen und wuchtigen Melodie unaufhaltsam dem Siege entgegenmarschieren. Die ganze Herrlichkeit preußischen Soldatentums liegt in diesem Marsch, der sich unter dem einfachen Namen „Marsch aus der Zeit Friedrich des Großen" ohne Angabe eines Verfassers im Anhang eines der Heeresmarschbücher findet. Es wird jeder die erzieherisch-geistige Macht in diesem Marsche gespürt haben, der nicht einen seichten Hurrapatriotismus mit äußerlicher Lärmentfaltung verkündet, sondern Sammlung, Ruhe und Kraft ausstrahlt. Seitdem erklang der Marsch immer am Schluß des Heeresberichtes, dem er in seiner einfachen und klaren Sprache entsprach. Es mag bedauerlich sein, daß nicht aus unserer Zeit ein mit gleicher Gewalt klingendes Zeugnis unseres Soldatentums entstanden ist und das sich im Vergleich zu diesem preußischen Marsch der größte Teil unseres heutigen Marschgutes als unsoldatisch, oft von der Unterhaltung und vom Lärm her bestimmt und vor allem ohne erzieherische und formende Kraft erweist. Es ist aber dabei notwendig zu erkennen, daß dieses Beispiel die geistige Wende andeutet, die sich wie auf allen Gebieten auch in der Blasmusik vollziehen muß. Daß auch hier, ehe eine der Wesenswandlung des Volkes entsprechende Musik aus eigenen Kräften geboren wird, auf Formen zurückgegriffen werden muß, die in ihrer Wesensart uns verwandt sind, ergibt sich naturgemäß. Gleichzeitig aber muß dabei eine Besinnung auf die Werte erfolgen, die bisher die echte Bläserkunst ausgemacht haben.

Die Blasmusik hat eine mindestens ebenso alte Geschichte wie die sogenannte „Streichmusik". Es ist dabei notwendig, darauf hinzuweisen, daß eine geschichtliche Betrachtung der Blasmusik vom Standpunkt der Militärmusik allein nicht genügt. So haben wir jetzt wohl einzelne Werke über die Geschichte der deutschen Militärmusik, die natürlich einen großen Teil der Blasmusik ausmacht, aber noch besitzen wir keine zusammenhängende Betrachtung der Geschichte der gesamten Blasmusik. Man übersah bisher stets, daß die Militärmusik eine „ständische Form" einer alten Volkskunst ist, die daneben ein zwar stilleres, in manchen Gegenden des Reiches aber den Charakter des Landes mitbestimmendes Leben entwickelt hat. Wir denken dabei an die musikalischen Wahrzeichen der Städte, an das Turmblasen, an das Choralblasen der Posaunenchöre oder der Stadtpfeifereien. Noch wesentlicher aber

erscheint die Volksblaskunst, die in typischen Formen vor allem in der Ostmark und in Süddeutschland heute noch besteht und dort überhaupt die Volksmusik bestimmt. Der Unterschied zur Heeresmusik ist hier ziemlich deutlich. Da die Quelle der Entwicklung immer wieder das Volkslied, der Volkstanz und der Volksmarsch ist, trägt auch die Volksblasmusik dort die gleichen Züge. Sie ist naturburschenhaft fröhlich und ausgelassen, aber auch sehr oft nach innen gekehrt, gefühlsbetont oder weich bis zur Sentimentalität. Daß sich dieser letztere Zug auch in der Klangfarbe und damit in der Instrumentenbesetzung widerspiegelt, wird durch das Fehlen der das „heroische“ Wesen der Militärmusik bestimmenden Trompeten und Posaunen vor allem in der Ostmark bezeugt. Dafür finden wir hier noch Instrumentengruppen wie zum Beispiel die Familie der Flügelhörner vom Sopran- bis zum Baßflügelhorn, die dem Klang der Blaskapelle eine gewisse Geschlossenheit verleiht. Die Musizierweise ist ebenfalls eine andere. Das improvisatorische Element spielt eine wichtige Rolle und bestimmt, wenn wir an den typischen und leicht zu bewerkstelligenden Vor- und Nachschlager denken, auch den Charakter der Musik. Die Sitzweise ist der Halbkreis, in dem die Holzbläser den Blechbläsern gegenübersitzen. In volkstumsärmeren Gegenden des Reiches sind in sehr vielen Fällen die Formen der Volksblasmusik — wir denken an Betriebs- und Ständekapellen z. B. der Bergarbeiter — von der Heeresmusik übernommen. Man übernahm dabei nicht nur die Besetzung, sondern auch die Musizierform und die Literatur. Das mag einmal darin begründet sein, daß diese Kapellen von ehemaligen Militärmusikern aufgebaut und geleitet werden, dann aber darin, daß es in dieser Landschaft keine eigenen Formen und Vorbilder mehr gab. Die Formen der Militärmusik finden eine große Ausdehnung. Mit der Aufrüstung der Wehrmacht war natürlich eine Vermehrung der Musikeinheiten notwendig verbunden. Hier entwickelten sich bisher 4 Typen: die Infanteriemusik (gemischte Besetzung von Holz- und Blechbläsern), die Kavalleriemusik (reine Blechbesetzung), die Luftwaffenmusik (erkenntlich an der Einführung der Saxophone) und die Jägermusik, die durch die Hornfamilie bestimmt ist. In der letzten Gattung erkennen wir noch am deutlichsten den Zusammenhang mit der Volksblasmusik, da hier die Hornmusik des Jägerstandes Pate gestanden hat. Die Musikzüge der SA., SS, HJ. und des RAD. haben sich vor allem der Besetzung der Infanteriemusik, d. h. also der Koppelung von Holz- und Blechblasinstrumenten angeschlossen. Lediglich die Musikzüge des NSKK. bemühen sich durch Einbeziehung von Signalhörnern um ein eigenes Klangbild. Die Pfeiffermusik in der vom Heer geprägten Form der Spielmannszüge setzte sich ebenfalls in allen Gliederungen und Verbänden fort. Eine Ausnahme bilden die Bläserkameradschaften der Hitlerjugend und die Fanfarenzüge des deutschen Jungvolks. Die Bläserkameradschaften sind kleine Gruppen von fünf bis zwölf Bläsern, die den Spielscharen der HJ. zugehörig sind. Ihre Besetzung ist nicht festgelegt. Sie kann also ebenso aus Holzbläsern, aus Blechbläsern oder aus einer kombinierten Gruppe bestehen, je nachdem entsprechende Bläser in der Spielschar vorhanden sind. Die Literatur ist daher nicht auf bestimmte Instrumente fest-

gelegt, sondern läßt verschiedene Besetzungsmöglichkeiten zu. Sie ist außerdem bestimmt durch die Aufgaben, die die Bläserkameradschaften in der HJ. besitzen. Die Bläserkameradschaft begleitet das Liedersingen der Spielschar z. B. bei offenen Singstunden, spielt bei Dorfgemeinschaftsabenden zum Volkstanz auf und wirkt durch kleinere instrumentale Formen bei Kameradschafts- oder Elternabenden mit. Das improvisatorische Element wird hier ebenfalls gepflegt. Die Sitzweise ist wie bei den Volkskapellen der Halbkreis. Der Fanfarenzug des Deutschen Jungvolks findet sein historisches Vorbild in den Heroldsbläsern der Ritterzeit, nur daß sich hier den Fanfarenchören die hohen Landknechtstrommeln beigesellt haben.
Die Bedeutung der Blasmusik ist gerade für unsere Zeit sehr groß. Schon der Querschnitt durch ein Tagesprogramm des Rundfunks bezeugt den hohen Anteil und damit die Volkstümlichkeit der Blasmusik, wenngleich sie hier nur fast ausschließlich Unterhaltungszwecken dient. Viel wesensgemäßer kann sie sich innerhalb der Wehrmacht auswirken, wo sie selbst zu Kriegszeiten zur Freude aber auch zur Erhöhung der moralischen Kampfkraft der Truppe eingesetzt ist. Im politischen Lebensraum hat heute die Blasmusik Aufgaben, die sie nie in dieser Breite besaß. Die Erfassung des Volkes in Organisationen und Verbänden und die damit verbundene soldatische Erziehung brachte eine natürliche Mehrung und Steigerung des Blasmusikwesens. Hinzu kommt, daß Freiluftinstrumente wie vor allem die Blechblasinstrumente heute in den großen Aufmärschen und Kundgebungen des Volkes, die meist im Freien stattfinden, ihre natürliche Anwendung finden. Dabei sei angedeutet, daß die Möglichkeiten der Blasinstrumente z. B. bei rhythmischen Massenvorführungen auf Sportveranstaltungen noch längst nicht voll ausgenutzt wurden. Auf dem Gebiete der Volksblasmusik gilt es Bestehendes zu erhalten und ihr in volkstumsarmen Gebieten neue Bereiche zu schaffen. Auf dem Wege über die Blasmusik könnte im besonderen Maße das Eigenleben des Dorfes geweckt und gefördert werden. Wenn es erreicht werden könnte, daß junge Bauernburschen und vom Militär zurückgekehrte Musiker sich zu Dorfbläsergruppen zusammentun und die musikalischen Aufgaben des Dorfes selbst übernehmen, dann wäre wenigstens auf diesem Wege ein Bollwerk gegen die artfremde Schlagerinvasion im Entstehen, die durch die gemieteten Stadtkapellen und städtischen „Jazzbands“ zu einer immer größeren Gefahr für unser Volkstum wird. Allerdings müßte sich auch der Rundfunk zu dieser Aufgabe positiv stellen, der heute durch die Erfassung des gesamten Volkes auf den Bauernstand stark einwirken kann. Außerdem sei noch erwähnt, daß eine Anzahl größerer Städte die alte Sitte des Turmblasens wieder erstehen ließ. Gerade in der Turmmusik zeigt sich ein wichtiger Wesenszug der echten Bläsermusik, nämlich die herbe, weihevoll-andächtige Klangwirkung der Blechblasinstrumente.
In der Literatur hat die Blasmusik wie kaum eine andere Gattung die Zerfallserscheinungen und die Niveaulosigkeit des 19. und 20. Jahrhunderts über sich ergehen lassen müssen und in unsere Zeit mitgeschleppt. Ihre Volkstümlichkeit galt als Vorwand, um alles, was an seichter Unterhaltung und Kitsch entstand, für Blas-

musik zu bearbeiten. Das große Symphonieorchester war die ideale und bevorzugte Instrumentengruppe dieses Zeitalters und der Träger seiner musikalischen Gedanken. Die anderen Vereinigungen traten in Abhängigkeit dazu. Um die Blasmusik gesellschaftsfähig zu machen, richtete man fast alle Kunstwerke des 19. Jahrhunderts für Blasbesetzung her; man gab damit die der Blasmusik eigenen Gesetze auf. Gleichzeitig wurde sie zur Kunstgattung zweiten Grades gemacht, die als Pseudokunst nichts eigenes mehr besaß.

Hier ist die Kernfrage einer Erneuerung der Blasmusik berührt. Viele glauben auf dem Wege des Klangexperimentes die Bläserei aus ihrer Erstarrung lösen zu können. Man bemüht sich, wieder neue Orchesterfarben in den an sich schon dickflüssigen Klangkörper einzufügen, letztenendes aber wieder nur zu dem Zeck, auch die subtilste Wirkung des modernen Symphonieorchesters etwa in impressionistischen Werken nachahmen zu können. Diese Aufsplitterung muß aber zur Formlosigkeit d. h. zur Bastardierung führen. In der gleichen Linie liegen z. B. die Experimente mit der Fanfarentrompete. Aus der Furcht vor dem „primitiven" Dreiklang sucht man ihr nun die Sekundschritte durch Ventile zu eröffnen, während gerade in der kompromißlosen Anwendung der Partialtöne die eigene Wirkung der Fanfarenmusik liegt. Nicht die Instrumente müssen sich ändern, sondern unsere Einstellung zu den Blasinstrumenten muß sich wandeln. Es gilt aus der Erkenntnis ihres Wesens heraus in Anlehnung an die überlieferten Beispiele echter Bläsermusik eine neue Literatur zu schaffen, die wieder zu einer arteigenen wertvollen Kunstgattung führt.

Erneuerungsversuche auf dem Gebiete der Literatur finden erfreulicherweise überall statt. Vor allem sind es die Ausgaben der Klassiker der Bläserkunst Pezel und Schein, die zunächst einen neuen Ansatz ermöglichen. Daneben erfreuen sich Bearbeitungen z. B. Gabrielischer oder Händelscher Werke wachsender Beliebtheit. Die Einrichtung dieser Stücke für unsere heutige Blasbesetzung ist durchaus denkbar und sinnvoll, da vor dem 19. Jahrhundert noch chorisch von Bläsern oder Streichern musiziert wurde und man hier an eine obligate Besetzung im allgemeinen nicht dachte. Diese Werke standen den verschiedenen Besetzungen frei zur Verfügung. So eignet sich vor allem die klare und wuchtige Musiksprache Händels für Bearbeitungen, die zunächst wieder den Boden abgeben, auf dem sich neues bilden kann. Auch für unsere Volksblaskapellen in Stadt und Land ist eine Literatur im Entstehen, die an das Volkslied und den Volkstanz sich anschließt und ständig wächst. Für die Komponisten unserer Zeit liegen auf dem Gebiete der Feiermusik und der Volksmusik noch große Aufgaben. Sie erfordern aber ein Versenken einmal in die Spielart der Blasinstrumente, dann aber in die Gesetze der Blasmusik, die trotz aller Stilarten in der Vergangenheit bis heute in ihren Grundzügen die gleichen geblieben sind.

# MOZARTS MELODRAMEN VON WILLY MECKBACH

Schluß von Heft IV/3

Gibt es nicht noch ein Melodram von Mozart?
Es gibt noch eines, vielleicht das bedeutendste von allen. Aber so, wie es uns überliefert ist, läßt es sich nicht ohne weiteres als Melodram erkennen.
In der Zeit zwischen der Mannheim-Paris-Reise und der Arbeit an dem Singspiele von Gomas und Zaide war Mozart damit beschäftigt, eine früher begonnene Schauspielmusik, „Thamos, König in Egypten“ auszugestalten. Insbesondere schrieb er einige Instrumentalsätze für die Zwischenakte. Diese Sätze haben die damals übliche Form mit Haupt- und Nebenthemen. Die Zwischenaktsmusik nach dem dritten Akt aber sieht anders aus: ein aufgeregtes Allegro in g-moll kommt rasch zu einem Abschluß in D-dur; dann folgt ein Abebben, aus dem sich ein fantasieartiger Satz entwickelt, ähnlich dem fantasieartigen Satze, der sich ergibt, wenn man in dem Melodram des Gomas die Worte ausläßt und die Takte aneinanderrückt. Über einzelne Takte dieses Satzes hat der Vater Mozart szenische Bemerkungen herübergeschrieben und auch Stichworte in Anführungsstrichen. Jahn hält diesen ganzen Satz für eine Zwischenaktsmusik, gibt aber dem Zweifel Ausdruck, ob „Mozart nicht an wirklichen melodramatischen Vortrag gedacht habe, wiewohl keine Pausen für die Rede gelassen sind und der Fluß des musikalischen Vortrags, trotz öfterem Tempowechsel, ununterbrochen fortgeht“. Erst Abert stellt mit Bestimmtheit fest, was nach den szenischen Bemerkungen auch nicht zweifelhaft sein kann, daß es sich um ein Melodram handelt, nimmt aber an, daß im Gegensatze zu den beiden Melodramen des Gomas und Soliman die Musik hier ununterbrochen fortlaufe und die ganze Deklamation „unter der Musik“ erfolge. Während also Jahn, weil für die Rede keine Unterbrechungen vorgesehen sind, zweifelt, ob es ein Melodram sei, schließt Abert daraus, daß es ein Melodram mit fortlaufend während der Musik gesprochenen Worten sei. Jahns Zweifel ist unberechtigt; ist deshalb aber Aberts Schlußfolgerung richtig?
Die Thomas-Musik ist entstanden zwischen dem Mannheimer Aufenthalt und der Arbeit an „Gomas und Zaide“. Vor ihr war Mozart begeistert von den Bendaschen Melodramen; nach ihr schrieb er zwei Melodramen genau in der Art Bendas. Ist es denkbar, daß dazwischen Mozart ein der Art Bendas völlig entgegengesetztes Verfahren der Melodramgestaltung eingeschlagen haben sollte? Nichts lag seiner Natur ferner, als Experimente zu machen. Nach Neuheit strebte er nie, weil er wußte, daß er ganz von selbst immer neu war, nicht durch Erfindung neuer Formen, sondern durch Erfüllung der überkommenen mit dem Reichtum seiner seelischen Lebendigkeit. Daß er hier umgekehrt auf einmal das Überkommene hätte umstürzen wollen, das wird man nur glauben können, wenn man es glauben muß, wenn es bewiesen ist. Die vorliegende Partitur beweist das aber nicht.

Die beiden Melodramen in dem Gomas und Zaiden-Singspiel sind in aufführungsfertiger Niederschrift Mozarts erhalten. Dieses Melodram im Thamos aber nicht. Mozart hat nur den einen Bestandteil, die Musik, niedergeschrieben; den anderen, die Worte, überhaupt nicht. Daß die Musik allein einen fantasieartigen, einheitlichen Musiksatz ergibt, ist selbstverständlich. Das ist ebenso auch bei den zweifellos durch Worte unterbrochenen Melodramen in Mozarts Singspiel und bei Benda. Wenn diese ohne Worte niedergeschrieben wären, hätten sie auch nicht anders als in einheitlich fortlaufendem Flusse niedergeschrieben werden können. Unerklärt bleibt nur, warum Mozart beim Thomas-Melodram die Worte wegließ. Das kann verschiedene Gründe haben. Vielleicht hatte er den Text gerade nicht zur Hand und wollte die Musik festhalten; vielleicht auch brauchte er für die beabsichtigte Aufführung die Worte nicht, da die Darstellerin sie können mußte, und er beim Einstudieren und beim Dirigieren für richtige Verteilung sorgen konnte. Wäre wirklich die Absicht gewesen, daß während ununterbrochen fortlaufender Musik die ganze Deklamation vor sich gehen sollte, dann hätte es erst recht der genauen Angabe der Worte und ihrer Verteilung auf die einzelnen Takte bedurft.
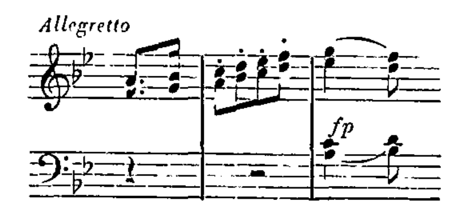
Es zwingt also nichts zu einer so unwahrscheinlichen, ja fast undenkbaren Annahme, wie es die wäre, daß Mozart zwischen seiner Begeisterung für Benda und seiner nachgewiesenen Verfolgung des gleichen Weges auf einmal vorübergehend den entgegengesetzten eingeschlagen hätte. Eine solche Sprunghaftigkeit war seinem Wesen fremd.

Entscheidend ist der Versuch. Gehen wir das Thamos-Melodram durch.
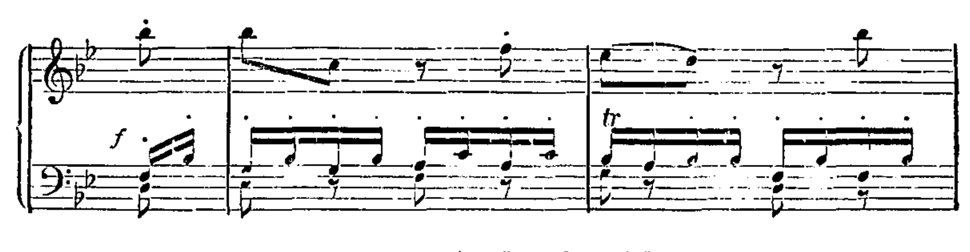
Prinz Thamos soll heute zum König gekrönt werden. Dabei will er die junge Sais zur Königin erwählen, die er liebt und die ihn liebt, ohne daß sie sich ausgesprochen haben. Gegen Thamos und Sais wird eine Intrige angesponnen. Dabei wird der Sais vorgetäuscht, daß Thamos ein anderes Weib zur Königin wählen werde; zugleich erfährt sie, daß sie selber die verloren geglaubte Tochter eines früheren Königs, Menes, sei und ein stärkeres Recht habe als der sie angeblich verschmähende Thamos. Sie soll nun gezwungen werden, durch ihre Hand und ihr stärkeres Recht einen anderen Usurpator zum Könige zu machen und Thamos, den sie liebt, zu stürzen. Sais sieht keinen anderen Ausweg als diesen: wenn sie sich im Tempel der Sonnengöttin vor deren Standbild durch feierliches Gelübde zur Sonnenpriesterin und Nonne weiht, dann zerstört sie die Pläne auf ihre Hand, rettet Thamos, allerdings, indem sie ihm zugleich auf alle Zeiten entsagt. Den schweren seelischen Kampf, in dem Sais sich schließlich das unwiderrufliche Gelübde abringt, spricht der mit dem Gelübde schließende Monolog aus. Es ist also ein Augenblick großer dramatischer seelischer Spannung, den Mozart für das Melodram gewählt hat, wie er bei seinen anderen beiden Melodramen nicht annähernd gegeben ist. Wie spielt sich nun die Sache ab?
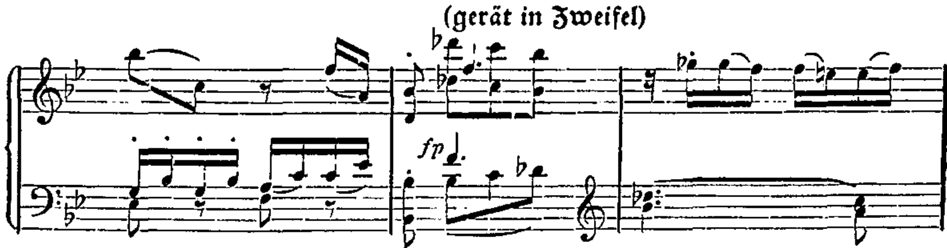
Als der Vorhang aufgegangen ist, verstummt das Orchester. Ganze Pause mit Fermate (Takt 29). Sais spricht:

„Niemand ist da. Des Tempels Türen sind geschlossen."
Das Orchestermotiv:



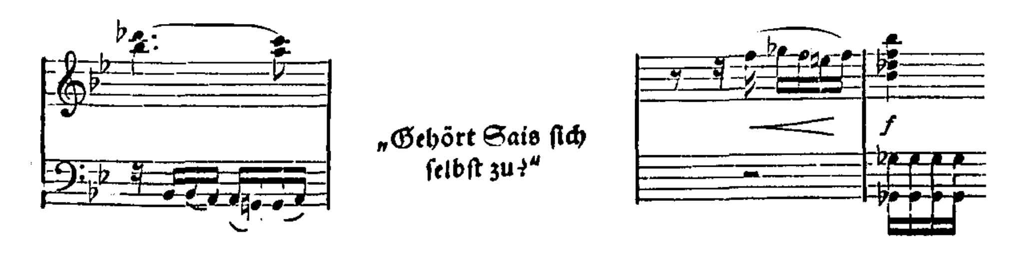

drückt das Herangehen an den Entschluß aus. Es folgen die Worte: „Nichts hindert den Vorsatz." Dann das energische Forte-Motiv der Geigen, das entsprechend der im Text stehenden Anweisung „(nachdenkend)" und entsprechend der in der Partitur übergeschriebenen Bemerkung „(gerät in Zweifel)" verklingt:

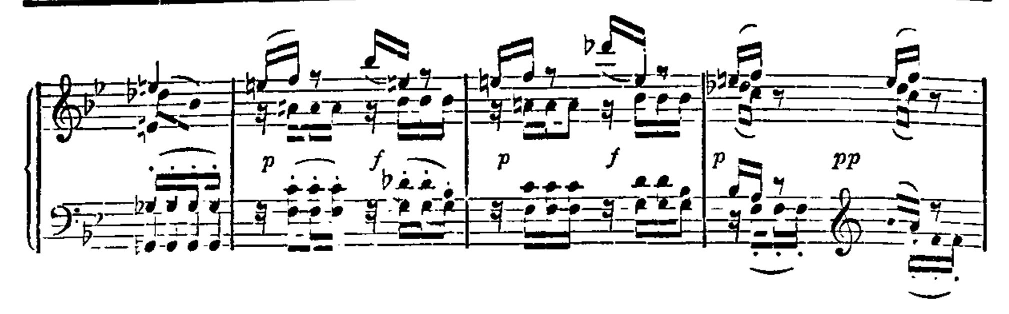






Nun Sais: „Aber darf ich ihn vollziehen?" Das Orchester wiederholt das zweifelnde Verklingen; und auch der Sais Worte setzen den Zweifel fort:

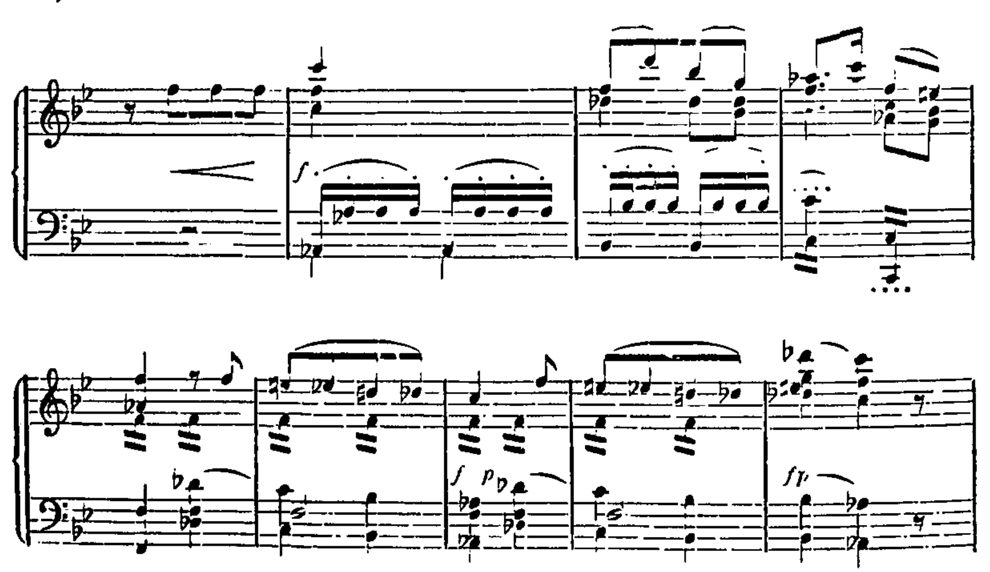





Hier schildert das Orchester sehr ausdrucksvoll das innere Sichzwingenwollen und Noch-nicht-zum-Entschlusse-Gelangen der Sais; wobei die piano-Seufzer der Geigen das „es geht nicht“, die sich steigernden forte-Sechzehntel das „es muß gehn“ ausdrücken und Erstere das Feld behalten. Nun gedenkt Sais ihres königlichen Vaters:

„O Menes! Ists Wahrheit, daß dein Blut in diesen Adern strömt, so wirf jetzt von den Wohnungen der Unsterblichen einen Blick auf deine Tochter herab!“

Das dann folgende Orchester malt Beides aus, die Anrufung und den Blick auf die Tochter:




Bis hierher ergibt sich alles wie von selbst; die Worte passen zwischen die Musik nicht minder als in den genau ausgeführten beiden Melodramen. Alles hebt und trägt sich gegenseitig und nichts wird zerrissen. Jetzt kommt eine Stelle, bei der zweifellos „unter der Musik“ gesprochen werden soll.

„Zerteile die Dunkelheit, die sie umhüllt!“
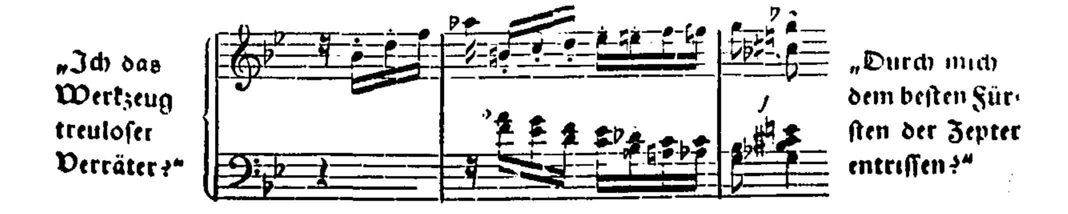
„Zeig' ihr, was Ägyptens Wohl von ihr fordert"
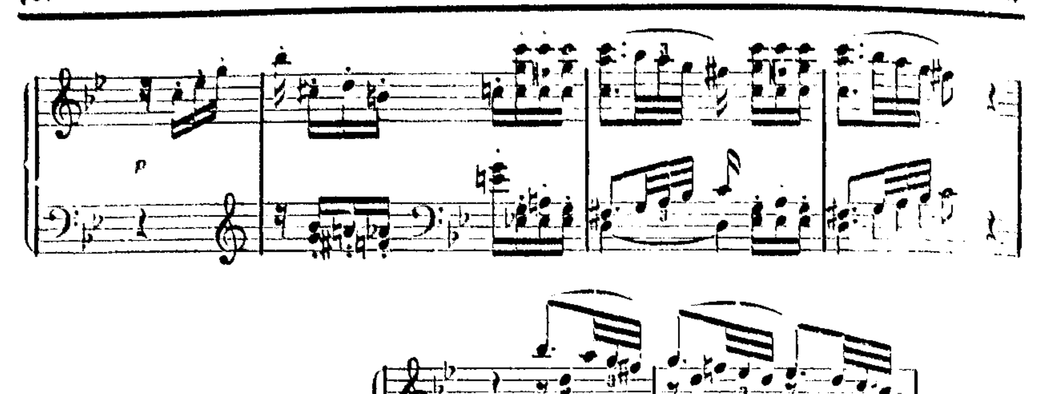
„Ja! schon hörst du mich.

„schon belebt sich mein Vorsatz aufs Neue".
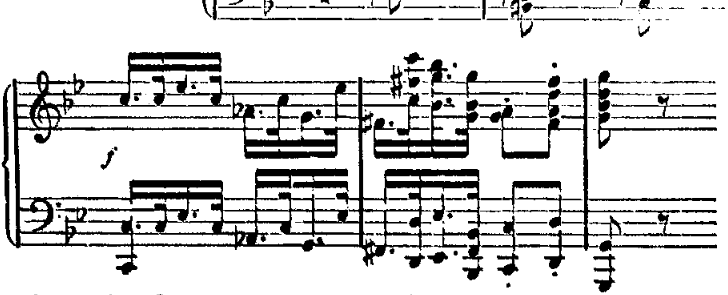
Du selbst, ja du flößest mir ihn ein.

Die nunmehr freigewordene Entschlußkraft verstärkt sich durch die Entrüstung über die Verschwörer, ausbrechend in dem verminderten Septimenakkord. Sais fährt fort:

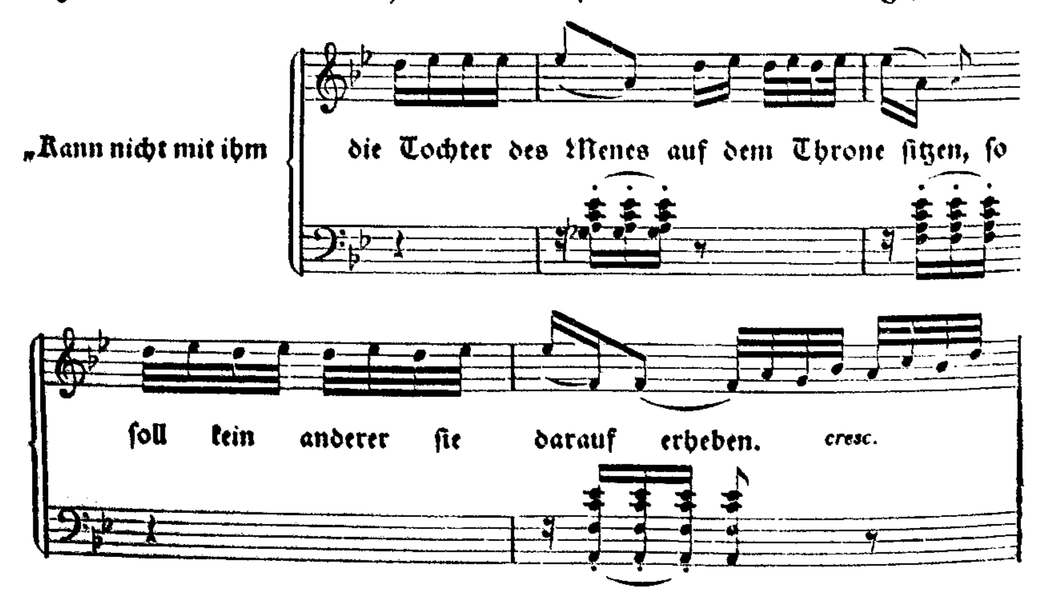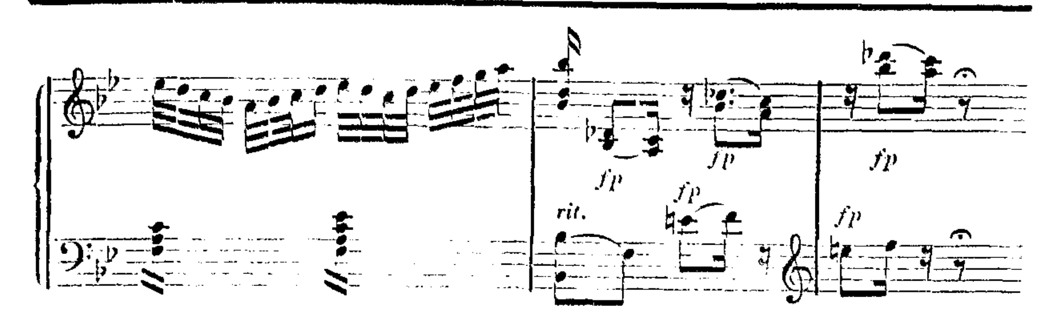





„Nein, er bleibe in seinen Händen!"




Jetzt kommt wieder eine Stelle, wo die beiden Parallelen nebeneinandergehen:






Jetzt ist die innere Entscheidung gefallen. Da nun die Bedenken überwunden sind, tauchen die Themen wieder auf, die erklangen, ehe diese Bedenken hervortraten. Nach szenischer Anweisung wendet sich Sais gegen das Götterbild, um das Gelübde abzulegen:

„Ja es sei!

*Allegretto*

*p* *fp*

„Ich lege das feyerliche Gelübde ab! Ägyptens Gottheit! nimm es auf!

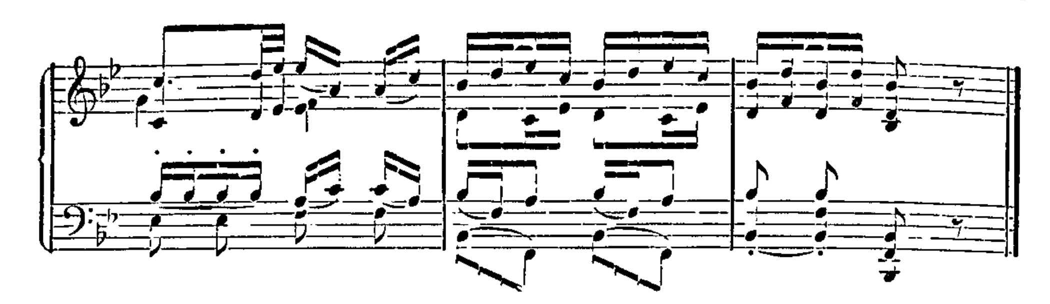
*f*

*tr*

*Adagio*

Sonne! Ich weihe mich zu deiner Priesterin!

*p*



So ergibt sich zwanglos aus dem Orchestersatz und dem Wortlaute des Monologs der Sais ein Melodram gleicher Art, wie es das erörterte des Gomas auch ist. Es hat als solches seine Feuerprobe bestanden. Bereits vor rund zehn Jahren hat Fritz Stein in einem Volkskonzert in Kiel es so in der Einrichtung des Verfassers im Zusammenhange der Thamos-Musik mit großem Erfolg vortragen lassen: bei verschiedenen Rundfunksendungen und beim Mozartfeste in Würzburg 1935 ist die gleiche Wirkung erzielt. Andrerseits hat der Schweizer Sender Beromünster, als er im Jahre 1935 zweimal die Thamosmusik in der Rundfunkbearbeitung des Verfassers sendete, gegen dessen Absicht das Melodram so, wie es Abert auffaßt, bei fortlaufender Gleichzeitigkeit von Rede und Musik vortragen lassen. Einige Takte lang war es schön; dann trat der Zwiespalt ein, daß man nicht wußte, sollte man auf die Worte hören oder auf die Musik, und die Wirkung zerflatterte. Bei der jüngst erfolgten Aufführung im Schlüterhofe zu Berlin ist das Melodram in der hier vertretenen Verteilung von Worten und Musik zum ersten Male szenisch vorgeführt worden. Die Wirkung bewies, daß das Melodram nur so gemeint sein kann. Sie zeigte zugleich, daß darin Mozarts große dramatische Seelenschilderungskraft so stark wirksam ist, daß trotz der Kürze des Melodrams die rührende Gestalt der Sais volles Leben gewinnt.
Alle drei überlieferten Melodramen Mozarts aber lassen erkennen, daß diese Kunstform, wenn sie maßvoll und der Eigenart der beteiligten Ausdrucksmittel gemäß behandelt wird, kein Zwittergebilde, sondern großer einheitlicher Wirkungskraft mächtig ist.

# Stätten deutscher Musikkultur

## DANZIG

Die Musikgeschichte Danzigs ist, wie die Kulturgeschichte dieser deutschen Stadt überhaupt, aufs engste mit der gesamtdeutschen Kultur verbunden. So wie die Bauten der Hansestadt Danzig lebendige Zeugen ihrer deutschen Vergangenheit und Gegenwart sind, so sind auch die Denkmale ihres Musikschaffens und die Zeugnisse ihrer Musikpflege Dokumente für das Walten deutschen Geistes auf deutschem Boden. Nicht einer der Angehörigen jenes Volkes, das Danzig als angeblich urpolnische Stadt seinem Staatsverbande einverleiben wollte, hat die Musikkultur Danzigs bereichert. Im Gegenteil sind von Danzig aus eine ganze Reihe von schaffenden und ausübenden Musikern als Träger deutscher

Musikkultur an den polnischen Hof und in die Städte Polens gewandert.

In der 1359 fertiggestellten Danziger Marienkirche, dem vornehmsten Wahrzeichen der Stadt, wird die Musikübung zunächst von Priester- oder Schülerchören und von den Kalandbruderschaften getragen; um die Mitte des 15. Jahrhunderts scheint der erste aus Klerikern, Lehrern und Bacchanten zusammengesetzte Figuralchor bestanden zu haben. Als erster Organist an St. Marien wird 1459 Paul Schuldte erwähnt; in den Jahren von 1508 bis 1524 erhält die Kirche anstelle älterer Werke vier Orgeln, von denen jede bei bestimmten Anlässen verwendet wird. Auch in den anderen Kirchen erblüht ein reges Musikleben; so werden für St. Johann zu den angestellten Sängern und Diskantistenknaben 1566 zwei Pfeifer mit ihren Gesellen verpflichtet. Für die Musik im Artushofe stehen bereits um 1400 je ein Paar Pfeifer und Trommler in festem Dienste. 1508 erhalten vier Meister ihre städtische Bestallung, um mit ihren Gesellen als Stadtpfeifer Herolds- und Felddienste zu leisten und als Hofpfeifer täglich außer Freitags zweimal vom Ratsturme abzublasen. Die Vertreter der „stillen" Instrumente bekommen 1532 ihre erste nachweisbare Gewerbeordnung. Zu diesen Ratsmusikanten und Spielleuten treten die Glockenisten des Rathaus- und Katharinenturms, und die Glockenspielmusiken werden geradezu zum klingenden Wahrzeichen der Ostseestadt. Noch im 18. Jahrhundert bearbeiten die Glockenisten Elte Wolthers und Johann Ephraim Eggert für die Stundenmusiken Choräle und Lieder mit 171 und 257 im Danziger Staatsarchiv erhaltenen Glockenspielsätzen, und noch in der Gegenwart erklingt das Katharinen-Glockenspiel mit kunstvollen Liedfigurationen.

Wie überall in der alten deutschen Stadt wird auch im alten Danzig die Musikpflege durch eine weit- und tiefgreifende Musikerziehung unterbaut. Ursprünglich wird in den Schulen täglich Musikunterricht erteilt; von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ab werden vier Wochenstunden festgesetzt, die Pauperknaben erhalten darüber hinaus noch ihre besonderen musikalischen Unterweisungen.

Städtische und kirchliche Musikpflege vereinigen sich im alten Danzig durch die Bestallung eines Kapellmeisters, der selbstverständlich seine Hauptaufgabe in der Organisation der Musik an St. Marien findet. Der erste Kapellmeister ist, von 1560 bis 1566, der aus den Niederlanden eingewanderte Franciscus de Rivulo (Frans van der Gracht), dessen plattdeutsches Straßenruferlied „Hier frischen Retick" den Klängen des Danziger Marktes abgelauscht sein mag. Einem nur drei Jahre amtierenden Kapellmeister Anselmus Dulcet folgt 1569 für dreißig Dienstjahre der Niederländer Johann Wanning (1537 bis 1603), mit seinen Evangelienmotetten und Messen einer der Hauptvertreter des spätniederländischen, zur venetianischen Satzweise überleitenden Stils. Während seiner Amtszeit baut Julius Antonius Friese von 1583 bis 1585 als ein „überaus herrlich und gantz vollkommen corpus" die große weitberühmte Orgel von St. Marien, deren erster Organist der Hamburger Cajus Schmedeke (Schmiedtlein) wird; aus der Orgelbauerfamilie der Frieses errichtet Martin Friese von 1625 bis 1629 in St. Johann ein nicht weniger prächtiges Orgelwerk.

Auf Wanning folgt im Kapellmeisteramt an St. Marien für kurze Zeit der spätere Kurfürstlich Brandenburgische Kapellmeister Nikolaus Zange, dessen in Danzig geschriebene sechs- und achtstimmige Motetten und Messen den neuen venetianischen Prunkstil eindeutschen. Die Besetzung der Kapelle entspricht dieser klangprächtigen Schreibweise, wenn sie zu Zanges Zeit auf vier Diskantisten, sechs Chorgesellen, drei Solosänger, fünf Pfeifer und drei Fiedler anwächst. Nach einer Vakanz, innerhalb deren sich auch Philipp Dulichius um den Danziger Kapellmeisterposten bewirbt, tritt der Pommer Andreas Hakenberger (um 1574—1627) aus der Krakauer Hofkapelle in Danziger Dienste über; im Schaffen dieses Reichbegabten und vielseitig Tätigen stehen kunstvolle zehn- und zwölfstimmige lateinische Motetten neben fröhlichen deutschen Liedern, von denen der Satz über „Ein Musicus wollt' fröhlich sein" in der Gegenwart wieder lebendig geworden ist. Mit dem aus Danzig gebürtigen Marien-Organisten Paul Siefert (1586—1666), der als Stipendiat des Rates bei dem „Organistenmacher" Sweelinck herangebildet wird, zieht die Variationskunst der Norddeutschen in die Danziger Musik ein. Sein Amtsgenosse im Kantorat, Kaspar Förster (um 1574—1652), mit dem der streitbare Siefert in

stetiger Fehde stand, scheint einer der wenigen nicht komponierenden Kantoren gewesen zu sein, hat aber die Organisation der Danziger Musik weit gefördert. Unter den Mitgliedern der Kapelle befinden sich zu seiner Zeit Virtuosen von europäischem Rufe wie der Geiger Carlo Farina aus Modena, neben dem Einheimische wie die Violinisten Martin Hintze und Michel Meyer in Ehren bestehen konnten.

Auch die anderen Kirchen der Stadt wenden erstaunlich reiche Mittel für ihre Musikpflege auf; selbst kleine Vorstadtkirchen wie St. Salvator unterhalten ihre eigene Kapelle. An St. Katharinen amtieren der aus Gottleuba gebürtige, in jungen Jahren 1650 verstorbene Christoph Werner und der aus Thüringen eingewanderte Crato Bütner (1616—1679), die zusammen mit dem aus Danzig gebürtigen Marienkapellmeister Balthasar Erben (1626—1686) als Danziger Liedmeister dem Kreise der Königsberger und Hamburger Lieder-Dichter und -Komponisten um Heinrich Albert und Johann Rist an die Seite treten, während der aus Preußisch Stargard stammende Trinitatis-Organist Thomas Strutz (1621—1678) sich mit seinen Liedsätzen dem Königsberger Kreise von Eccard und Stobaeus anschließt.

Der später zum Nachfolger Selles in Hamburg aufrückende gleichnamige Sohn des früheren Kapellmeisters Kaspar Förster (1616—1673) galt während der zwei Jahre seiner Danziger Tätigkeit als „die Zierde der dantziger Musik", wie Matthesons Ehren-Pforte berichtet. Sein Nachfolger, der aus Franken stammende Johann Valentin Meder (1649—1719) begründet nach Hamburger Vorbild in Danzig eine eigenständige deutsche Oper. Ein späterer Marien-Kapellmeister, der Thüringer Friedrich Christian Mohrheim (1718—1780), hat mit seinem für eine Hochzeit im Uphagenschen Hause geschriebenen Singspiel „Der träumende Schäfer" ein anmutiges Bild von der Musikkultur der altdanziger Patrizierfamilien hinterlassen.

Von den Organisten des 18. Jahrhunderts zeigt der 1747 verstorbene Daniel Magnus Gronau mit seinen Choralvariationen, aus denen ich eine Auswahl im Bärenreiter-Verlag herausgegeben habe, die traditionelle Technik der Cantus firmus-Bearbeitung, während der 1768 gestorbene Stettiner Theophil Andreas Volckmar mit seinen Orgel- und Geigensonaten ein Vorbote des neuen „delicaten" Geschmacks ist. Die Ideale des norddeutschen Orgelbaues werden im 18. Jahrhundert durch Andreas Hildebrand und Friedrich Rudolph Dalitz lebendig erhalten; von beiden bestehen Werke, die das tüchtige handwerkliche Können ihrer Erbauer bezeugen.

Bereits mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts aber beginnt die Musikkultur Danzigs abzusinken. Die Kirchenkapellen werden abgeschafft und ihre Instrumente versteigert; die Musikerzunft zerfällt und bleibt nur mit Resten bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestehen. Eine im Jahre 1765 angestellte Untersuchung ergibt, daß an fast allen Schulen Musikunterricht überhaupt nicht mehr erteilt wird. Und auch die für kurze Zeit aufblühende Gesellschaftskultur der Liebhaberkonzerte und das von durchreisenden Virtuosen bestrittene Konzertwesen vermögen die öffentliche Musikerziehung und Musikpflege nicht zu ersetzen. Ein im Jahre 1785 veröffentlichter Danziger Musikspiegel, aus dem ich Auszüge in der Festschrift für A. Schering 1937 veröffentlicht habe, zeichnet das Bild des Abgleitens einer einst blühenden Musikkultur, und spätere Berichte ergänzen dieses Bild. Auch das Wirken von tüchtigen und verantwortungsbewußten Männern wie Friedrich Wilhelm Markull (1816 bis 1887), Ludwig Heidingsfeld (1854-1920) und dem Riemannianer Carl Fuchs (1838-1922) kann die Stagnation in der Musikkultur Danzigs nicht endgültig bannen. Die Gründe für diese Umschichtung erkennt ein Bericht über den Musikzustand Danzigs in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahre 1845, wenn er feststellt, daß im damaligen Danzig die heilsame Vermischung der verschiedenen Stände und die daraus entspringende Verschiedenheit und zugleich Ausgleichung der Interessen fast gänzlich fehle und daß Danzig, von der großen Heerstraße entfernt, gewissermaßen isoliert dastehe und bei den Handelsverbindungen sowie bei der durch die Seewege dargebotenen Leichtigkeit des Handelns mit dem entfernten Auslande eine solche Isolierung kaum gewahre.

Mit der Entscheidung des Schicksals der Hansestadt Danzig und mit der Neuordnung des Lebens im gesamten Ostraume sind die Gründe

für eine solche Isolierung beseitigt. Danzig ist auch mit seiner Kultur heimgekehrt in den Verband des großdeutschen Reiches, um sich mit seiner Musikkultur einzugliedern in das Gefüge der gesamtdeutschen Musikkultur.

Gotthold Frotscher

# Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

## DEUTSCHE MUSIK IM POLNISCHEN RAUM

Als ich im Sommer 1938 als Dozent bei einem Fortbildungslager des Deutschen Sängerbundes an der damaligen Ostgrenze bei Neubentschen weilte, war der Hauptraum des von uns bewohnten Jugendheims sehr unterrichtend mit graphischen Darstellungen und mit Zeugnissen polnischer Historiker älterer Art über den unermeßlichen Einfluß deutscher Baumeister, bildender Künstler, Kaufleute, Gelehrter usw. auf das wirtschaftliche und geistige Leben in Polen geschmückt. Ich bedauerte nur, daß nicht auch eine musikgeschichtliche Tafel hinzugefügt war, die diesen Kulturvorgang auf das nachdrücklichste hätte bestätigen können. Jetzt ist es dank den herrlichen Taten unseres Heers dahin gekommen, daß wir diesen alten Weststrom deutscher Ausstrahlungen verstärkt werden einsetzen müssen, um jenem durch Mißregierungen verdunkelten Volk aufs neue höhere Kultur zu bringen, und gewiß wird dabei der deutschen Musik keine geringe Aufgabe zufallen. Andererseits spricht die jüngste Reichstagsrede des Führers von geplanter volksdeutscher Rücksiedlung aus Südost- und Osteuropa ins Reich: weite Gebiete dessen, was ehedem widerrechtlich „polnischer Raum" hieß, Städte wie Graudenz und Thorn, Bromberg, Posen und Hohensalza werden für die gewaltige germanische Bauernsiedlung ringsumher neue Brennpunkte deutscher Bildung auch in tonkünstlerischer Hinsicht zu bilden haben. Es ist nicht unnütz, zu zeigen, daß diese Orte damit nicht willkürlich neue Aufgaben ohne historische Berechtigung beanspruchen: sondern sie alle haben schon vor Jahrhunderten reiche deutsche Musikpflege in ihren Mauern erlebt. Lassen wir nur die wichtigsten einschlägigen Erscheinungen knapp an uns vorüberziehen.

Da ragt in Krakau, am Königshof der Jagellonen Johann Albert, Alexander und Sigismund, neben dem berühmten Bildner Veit Stoß und Albrecht Dürers Bruder Hans sowie dem deutschen Humanisten Konrad Celtes ein Tonsetzer erster Ordnung auf: Heinrich **Finck**, der hier etwa von 1489 bis gegen 1510 als „des Königs von Polen Singer" entscheidende Mannesjahre verlebt hat. Noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts klingt seine Krakauer Tätigkeit nach: so in den polnischen Orgeltabulaturen jener Jahre, wo mehrfach Unica von ihm in Hofhaimerscher Notationsweise auftauchen, so auch in der Widmung zur „Practica musica" (Wittenberg 1556) seines Großneffen Hermann Finck an mehrere polnische Magnaten zur Erinnerung an die Krakauer Jahre seines berühmten Oheims. Möglicherweise ist in der Zwischenzeit auch der nachmalige Stuttgarter Meister Huldrich **Brätel** in Krakau gewesen, da er in einem seiner Gesänge den Schloßpark von Polowitz erwähnt (nach einer Reisebeschreibung des 17. Jahrhunderts ist das ein Lustort bei Krakau gewesen). An deutschen Musikverwandten studierten zu Beginn des Reformationssäkulums in Krakau u. a. der Baier Johs. Aventinus, Erasmus v. Heritz, der Kremnitzer Stephan Münzer-Monetarius Johs. Kaufmann, Georg Liban aus Liegnitz, Heinrich Schreiber (Grammatäus) aus Erfurt, Joh. Spangenberg, Nik. Weidner, die später alle Musiktheoretiker oder Kantoren wurden. Die Orgeln an der Krakauer Marienkirche wurden durchweg von deutschen Orgelbauern betreut, von denen Joh. Hummel aus Koburg, Peter Handler aus Kitzingen und Bartholomäus Kicher genannt seien, mit welchem wohl auch Christoph **Kicker**, berühmter Hoforganist Sigismund III. und Mitglied der Korantistenkapelle daselbst, zusammenhängt. Die Geigen und Viole d'amore des Deutschen Belisar **Dankwart**, der in Warschau 1603 belegt ist, werden noch heute geschätzt. Ein deutscher Instrumentist Hans Claus war der Lehrer des bekannten Krakauer Psaltervertoners Nik. Gomolka, der auch sonst starke deutsche Einflüsse zeigt, und nicht vergessen darf werden, daß um 1600 die Lieder des deutschen Jesuitenpaters

Brand aus Posen in ganz Polen hochbeliebt gewesen sind.

Andererseits werde der Blick auf eine deutsche Grenzfeste wie Thorn geworfen. Das alte Gymnasium dort besitzt noch heute als Unicum die wertvolle Liedersammlung des Paul Kugelmann, der mit seinen kirchenmusikalisch wichtigen Brüdern von Augsburg her zu Albrecht von Preußen nach Königsberg gekommen war. Ein Gregor Kraft aus Thorn empfing 1520 die feierliche Bestallung als Geiger am Münchener Hof, und am Jahrhundertende war in Thorn der aus der Zips stammende Johannes Celscher Kantor, ja ein Andreas Cotenius (Kothner?) hat dort sogar mehrere Hochzeitsstücke von ihm gedruckt. Wie auch zu erwähnen bleibt, daß im allzeit urdeutschen Graudenz Eccards Schüler und Heinr. Alberts Lehrer Johann Stobäus anno 1580 geboren worden ist. Heinrich Albert aber wurde tief in den polnischen Raum als Kriegsgefangener der Warschauer Schweden verschleppt und hat nachmals manchen „polnischen Tanz" in seine Königsberger Ariensammlungen verpflanzt. In der Mitte des 17. Jahrhunderts hat sich dann an Ort und Stelle der Breslauer musikalische Weltreisende Daniel Speer, anfangs des 18. Jahrhunderts von Sorau und Pleß aus Telemann um die polnischen Nationaltänze gekümmert; dabei scheint merkwürdigerweise über die polnische Abkunft oder wenigstens das Überlieferungsalter der „Polonaisen" noch nicht das letzte Wort gesprochen — Schweden und Spanien melden mindestens Beteiligungsansprüche an.

Der Rolle des siebenbürgener Deutschen Valentin Greff, bekannter als Lautenist Bakfark (Bockschwanz), am Warschauer Hofe gedenken wir wegen seines problematischen Charakters weniger gern als unserer zahlreichen trefflichen Landsleute in der Warschauer Hofkapelle unter dem Römer Marco Scacchi; dieser Kreis der Andreas Hackenberger, Peter Elert, Kaspar Förster, Paul Sieffert hängt besonders mit der deutschen Musikkultur Danzigs eng zusammen, wo der Sweelingkschüler Paul Sieffert später ebenso handwerkstüchtig wie streitsüchtig seine nunmehr endlich wieder greifbaren Orgelvariationswerke und seine damals vielbefehdeten Psalmkompositionen geschrieben hat. Der auf Kaspar Försters Anstiften entbrannte musiktheoretische Kampf der Warschauer gegen den Danziger ist mehrfach im Zusammenhang mit Heinrich Schützens nicht ganz glücklich geführtem Schlichteramt geschildert worden.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kam Polen besonders infolge des wettinischen Königtums erneut stark mit deutschen Musikern in Berührung. So wurde am 3. August 1760 vor der dem siebenjährigen Krieg entflohenen Majestät Johann Adolf Hasse's dritter „Artaxerxes" in Warschau uraufgeführt. Bachs Schüler Kirnberger bekleidete in den Jahren 1741—50 verschiedene Hausmusiklehrer- und Kapellmeisterstellungen bei polnischen Edelleuten, schließlich noch am Lemberger Nonnenkloster; sein guter Bekannter, der Leipziger Sozietär, Magister Lorenz Mizler, war 1743 durch einen Grafen Malachowski nach Konskie als Hauslehrer gerufen worden, kam von da nach Warschau und ist hier 1778 als „Hofrat Mizler von Kolof" in hohen Würden entschlafen. Seinen dortigen Schicksalen und Arbeiten, wie auch den Spuren der Dresdener Hofmusik in Akten und Bibliotheken Warschaus nachzuforschen, wäre noch eine lockende Aufgabe. Als dritter Schicksalsgenosse ist J. A. P. Schulz zu nennen, der Kirnberger in Polen bis 1773 abgelöst hat.

Ein Deutscher, der wie Mizler völlig an Polen verloren ging, war der Grottkauer Schlesier Joseph Xaver Elsner, der 1792 Theaterkapellmeister in Lemberg wurde und sieben Jahre später nach Warschau übersiedelte, wo er 1854 gestorben ist, betrauert als „Vater der polnischen Musik"! 1815 gründete er hier, wo ein Jahrzehnt zuvor der aus Plock nach Warschau versetzte „südpreußische Regierungrat" E. T. A. Hoffmann Sinfoniekonzerte dirigiert hatte, eine Musikgesellschaft, im nächsten Jahr eine Musikschule, die 1821—30 als Warschauer Konservatorium geblüht hat. Neben vielen Opern für die Hauptstadt ist seine merkwürdige Abhandlung „Über die Fügsamkeit der polnischen Sprache zur Komposition" erwähnenswert, vor allem aber ist er ja der verehrte Lehrer Chopins und Moniuszkos gewesen.

Wieviel Chopin der deutschen Kunst (und sie wieder ihm) verdankt, braucht hier nicht breit ausgeführt zu werden; daß aber Moniuszko, der mit seiner „Halka" der eigentliche Begründer der nationalpolnischen Musikdramatik geworden

ist, der Sohn einer Deutschen war, hätte der letzten polnischen „Regierung“ nicht eben lieblich in die Ohren geklungen. Wobei zu notieren, daß Noskowski und Paderewski Schüler von Kiel und Urban in Berlin gewesen sind, daß der in Krakau, Warschau und Posen tätige Felix Nowowieski aus Wartenburg im Ermland stammt, daß Ludomir Rozycki (übrigens ein prachtvoller Musiker) bei Humperdinck gelernt hat, und daß Wl. Zelenski ebenso unter Brahmschem wie Witold Maliczewski unter Wagnerschem, Roman Statkowski unter Strauß'schem Einfluß gestanden haben; womit ihr polnischer Eigenbesitz nicht verkleinert werden soll — aber es ist gut, dem polnischen Selbstgefühl eine kleine Gegenrechnung aufzumachen.

Die uns nun glücklich wiedergewonnene Provinz Posen, die mancher wohl für etwas amusisch halten könnte, ist dies keineswegs gewesen, wie nur wenige Daten erhärten mögen. Aus Krotoschin stammt der in Berlin so wichtig gewordene Klavierpädagoge Theodor **Kullak**; das benachbarte Samter, das schon vor vierhundert Jahren den Musiktheoretiker Wenzeslaus Schamutolinus geboren, wurde die Heimat der Brüder **Scharwenka**; in Birnbaum kam der hervorragende Geiger Richard **Czerwonki** zur Welt, der jetzt deutsche Kunst in Milwaukee vertritt; aus Goreczyn im Kreis Wirsitz kam der tüchtige Bromberger, dann Görlitzer Volkschorleiter **Schattschneider** usf. Auch die deutsche Musikpflege in der Stadt Posen durch Paul Geißler und Pastor Greulich werde nicht vergessen. Doch das **war** ja nur **kurze** Zeit „Polen“ und soll für immer künftig deutschestes Deutschland sein!

Um auf den eigentlich polnischen Boden zurückzukehren, so verdient die loyale Haltung der meisten polnischen Musikhistoriker in Fragen des deutsch-polnischen Verhältnisses gerühmt zu werden. Freilich kommen die besten von ihnen aus deutscher Schule: Henrik **Opienski** studierte bei Riemann, Zdislaw **Jachimecki** in Wien, Adolf **Chybinski** bei Sandberger, L. **Kamienski** bei Kretzschmar. Gleichwohl harren noch große Forschungsaufgaben unser im polnischen Raum, die noch nicht erwähnt wurden: vor allem die Sammlung **des deutschen Volksliedes** in Polen. Denn gerade das Sprachinsel-Deutschtum im Weichselgebiet verspricht in ähnlicher Weise für die musikalische Randgebietkunde ergiebig zu werden, wie im Westen das deutsche Bauernvolk in Lothringen oder im Süden Gottschee. Das — jetzt so grausam dezimierte — Deutschtum in Polen bewahrt noch eine ganz eigentümliche „Kantorenkultur“ des Liedgesanges, und hier haben sich mehr als sonstwo (das plattdeutsche Ostpreußen vielleicht ausgenommen) Melodien zu Märchenliedeinlagen erhalten, die größte Beachtung verdienen. Da gilt es in zwölfter Stunde noch köstliche Ernte in die Scheuer zu bringen. Sollte aber die große Umsiedlung vor sich gehen, so beginnt hohe Festzeit für die deutsche Volkskunde in musicis: hier wird man die etwaigen Veränderungen der Liedbestände, das Auftauchen sonst noch kaum erforschter Bauerngruppen mit ihrem Melodiengut, das Zusammenwachsen neuer Liedgemeinschaften studieren dürfen — Vorgänge von atemberaubender Eigentümlichkeit der Konstellation, die uns die Auswandererprobleme des 18. Jahrhunderts als Heimwanderungserscheinungen der Gegenwart wie in einem Gegenspiegel vor Augen stellen werden. Wem es vergönnt sein wird, dies alles, das Neuwerden der deutschen Ostmarksiedlung, aus nächster Nähe zu beobachten, ja mitzubewirken, der darf wohl trotz des Ernstes dieser Zeit mit Ulrich von Hutten rufen: „Es ist eine Lust zu leben!“

Hans Joachim Moser

## DIE MUSIKALISCHE ZEITSCHRIFTENLITERATUR ALS BIBLIOGRAPHISCHE AUFGABE

Neben dem in den Büchern niedergelegten selbständigen Musikschrifttum besteht eine zahlreiche und wichtige unselbständig erscheinende Literatur in den Musikzeitschriften des In- und Auslands. Auf die Bedeutung der darin enthaltenen wertvollen Studien ist wiederholt hingewiesen worden. Weittragende Erkenntnisse haben oft ihren ersten Weg in die Fachzeitschriften genommen, um von diesem Feld aus allmählich die Anerkennung für eine größere Veröffentlichung vorzubereiten. Die Bemühungen, die Zeitschriftenbeiträge bibliographisch zu erfassen und sie für eine übersichtliche Benutzung bereitzustellen, haben die Wissenschaft häufig beschäftigt. Der vor-

liegende Beitrag will zunächst eine geschichtliche Übersicht über das bisher Geleistete geben und behandelt dann einige Fragen, die sich der Sammeltätigkeit und der Anordnung des Stoffes zuwenden.

Das eigentliche Auftreten der Musikzeitschrift beginnt 1722 mit Matthesons „Critica musica", der im Laufe des 18. Jahrhunderts eine ganze Reihe von weiteren Periodika folgen. Die erste Zusammenfassung dieser älteren Vorgänger unserer Zeitschriftenliteratur wurde 1884 von W. Freystätter in seiner Arbeit „Die musikalischen Zeitschriften seit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart" besorgt. Ohne ihre Beiträge im einzelnen aufzuführen, charakterisiert er in kurzen Angaben den Inhalt. 1885 greift die Musikwissenschaft in der neugegründeten „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" die Aufgabe an. Vom 2. Heft des ersten Jahrganges ab enthält ihre „Musikalische Bibliographie" neben dem selbständigen Schrifttum auch die Inhaltsangaben der einzelnen Musikzeitschriften. Als die Vierteljahrsschrift 1894 ihr Erscheinen einstellt, bleibt die Zeitschriftenbibliographie zunächst ohne Betreuung, bis die „Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft", Leipzig 1899ff., in ihren Spalten eine neue Möglichkeit bietet. Die heftweise Auszettelung geht zu einer nach Autoren geordneten Aufzeichnung über, der später eine Einordnung nach sachlichen Schlagworten folgt. Von 1900 bis 1914 besteht eine ununterbrochene Berichterstattung. Die 1918 gegründete „Zeitschrift für Musikwissenschaft" nimmt nach dem Weltkrieg die Tradition der ZIMG. wieder auf. Sie enthält in jährlichen Folgen eine Zeitschriftenbibliographie, die in übersichtlicher Form die schriftstellerischen Leistungen der einzelnen Zeitabschnitte (bis 1935) zusammenfaßt. Ab 1936 kommt durch die Initiative des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung eine großzügige Erfassung der Zeitschriftenliteratur in der „Bibliographie des Musikschrifttums" Leipzig, Hofmeister 1937ff., zustande, die die Aufgabe in gründlicher und umfassender Weise zu lösen bemüht ist. Zwei Jahrgänge, das Schrifttum von 1936 und 1937, liegen bereits vor. Der dritte Jahrgang ist inzwischen erschienen und stellt die Bücher und Zeitschriftenliteratur des Jahres 1938 bereit.

Die Anordnung des Stoffes erfolgt jetzt in einer ausgearbeiteten Systematik, die die Titelmenge in die verschiedenen Wissenschaftszweige aufteilt. Die bestehenden dreizehn Gruppen bieten dem Benutzer eine schnelle Orientierung über das für sein Fach in Frage kommende Material. Hinsichtlich der Sammelarbeit bestehen im allgemeinen zwei Forderungen: die eine verlangt die möglichste Vollständigkeit, die andere tritt für eine kritische Sicht des sich Bietenden ein. Einzelne Erscheinungen der Zeitschriftenliteratur und in gewissem Sinne auch des übrigen Schrifttums lassen hier kaum einen Zweifel zu: ein Teil der kleinen und kleinsten Beiträge ist so völlig wertlos, daß es dem Stoffsuchenden zum Nutzen gereichen muß, hier von dem wissenschaftlich geschulten Bibliographen der Mühe der Ausscheidung enthoben zu sein. Es ist selbstverständlich, daß der kritische Wertmesser nicht zu hoch gegriffen werden darf, um eben doch eine gewisse Breite der Vorlage zu sichern. Das Streben nach Vollständigkeit aber bedeutet das Überwuchern des wirklich Wertvollen durch die unüberschbare Masse des Unbedeutenden.

Eine wichtige Gruppe, deren Betreuung den besonderen Eifer des Sammelnden fordert, stellen die außermusikalischen Zeitschriften dar. Unter den besonderen Gesichtspunkten des von ihnen vertretenen benachbarten Wissenschaftszweiges (Volkskunde, Psychologie, Anthropologie, Literaturwissenschaft) bringen sie der Musikwissenschaft Material von starkem Eigenwert. Volkslied und Volksmusik schöpfen aus den Heimatblättern und volkskundlichen Zeitschriften eine Fülle von Material, die vergleichende Musikwissenschaft findet in den ethnologischen Zeitschriften eine häufige Publikationsmöglichkeit. Das „Verzeichnis der Aufsätze zur Musik in den nichtmusikalischen Zeitschriften der Universitätsbibliothek Basel", Leipzig 1925, von Edgar Refardt gibt trotz seiner örtlichen Begrenzung mit seinen 104 Seiten ein anschauliches Beispiel von der Menge der in nicht musikalischen Periodika enthaltenen Beiträge. Da diese oftmals schwer auffindbar sind, wird es im eigenen Interesse der Autoren und Zeitschriftenverlage liegen, dem Institut ihre Arbeiten kurz anzuzeigen oder einen Sonderdruck vor allem dann einzusenden, wenn es sich um entlegenere Quellen handelt. Wie

kaum eine andere Veröffentlichung ist die Bibliographie ein allen gemeinsam dienendes Hilfsmittel, an dessen Gestaltung und Ausbau jeder einzelne mitwirken kann. Das Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung, Berlin C. 2, Klosterstraße 36, bietet hierzu Mittelpunkt und Organisation und wird immer bestrebt sein, alle Anregungen und Meldungen zur Bibliographie zu verarbeiten und somit eine umfassende Sammelstätte des Musikschrifttums zu werden. Der Wert und Nutzen der „Bibliographie des Musikschrifttums" besteht nicht allein in dem Materialnachweis für alle im großen Gebäude der Musik Schaffenden, die an der gedanklichen Auseinandersetzung mit den von der Wissenschaft und Praxis gestellten Problemen interessiert sind, sie hat im ganzen genommen auch einen gewissen Berichtswert. Indem sie das Schrifttum eines Jahres zusammenfaßt, fängt sie das lebendige Gedankengut, die besonderen Erkenntnisse, die bedeutendsten Ereignisse ein und gibt so einen wahrhaften und vollständigen Spiegel des gesamten Musiklebens überhaupt.

Georg Karstädt

## ARBEITSSTELLE FÜR DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Das Deutsche Ausland-Institut Stuttgart hat die Aufgabe, alle Lebensäußerungen des Deutschtums im Ausland zu beobachten, Material hierüber zu sammeln und für die praktische Auswertung bereitzustellen. Diese umfassende Zielsetzung stellt das Deutsche Ausland-Institut vor die Notwendigkeit, auch die musikalischen Äußerungen der deutschen Volksgruppen zu erfassen, umso mehr als dem musikalischen Gut der Volksdeutschen große Bedeutung für die Forschung und für die praktische Volkstumsarbeit zukommt.

Zur Erfüllung dieser Aufgabe wurde in enger Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung Berlin eine Arbeitsstelle für deutsche Musik im Ausland geschaffen. Diese Arbeitsstelle hat am 1. September 1939 als Außenstelle des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung Berlin bei dem Deutschen Ausland-Institut ihre Tätigkeit aufgenommen. Sie wird im Rahmen der allgemeinen Zielsetzung des DAI folgende Arbeiten in Angriff nehmen: 1. Die planmäßige Erfassung und systematische Sammlung von Volkslied und Volkstanz der deutschen Volksgruppen unter Berücksichtigung der fremdvölkischen Umwelt. 2. Die planmäßige Aufnahme der musikalischen Denkmäler und des zeitgenössischen Musikschaffens der Deutschen im Ausland. 3. Bereitstellung des gesammelten Materials für die praktische Volkstumsarbeit und die wissenschaftliche Forschung. 4. Förderung des musikalischen Schaffens der Volksdeutschen: Überprüfung und Beurteilung von Kompositionen Volksdeutscher, Programmberatung bei volksdeutschen Veranstaltungen, Benennung und Bereitstellung von Werken volksdeutscher Komponisten, Einsatz für gebührende Berücksichtigung volksdeutschen Musikschaffens im öffentlichen Musikleben.

Zur Zeit wird unter dem Kennwort „Deutsches Lied im Osten" in den Räumen des Deutschen Ausland-Institutes eine musikalische Ausstellung gezeigt.

Wdm.

## DER WESTWALL IM LIED

Das Westerwald-Lied, „Heute wollen wirs probiern einen neuen Marsch marschieren", das vom Wachtmeister Paffrath im A. R. 50 erstmals aufgezeichnet wurde (Pallmann-Knorr, Soldaten Kameraden, S. 97), ist bei Wehrmacht und politischer Gliederung nach wie vor sehr beliebt. Auch unsere Westwall-Arbeiter singen es natürlich. Diese Männer, deren Leben so eng mit dem Westwall verbunden ist, formen sich das Lied (nach einer Mitteilung von Dr. A. Heiske) jedoch in ihrem Sinn um und machen es gleichsam zu ihrer Standeshymne. Im Anfang des Kehrreims ersetzen sie das Wort „Westerwald", das hier durch ein bis zum höchsten Ton der Weise steigendes Dreiklangsmelisma als Kern besonders herausgehoben wird, durch das Wort „Westwall". So heißt es nun am Schluß einer jeden Strophe: „O du schöner W e s t w a l l, über deine Höhen pfeift der Wind so kalt, jedoch der kleinste Sonnenschein dringt tief ins Herz hinein"! So bekommen die Worte eigenen Schimmer. Aus „Westerwald" wird „Westwall"; ein Beispiel des volksliedmäßigen Umsingens aus Klangähnlichkeit in unseren Tagen.

Eh.

# Musik und Technik

## EINFÜHRUNG IN DIE AKUSTIK

### 5. Musikinstrumente

Teilt man die Musikinstrumente nach akustischen Gesichtspunkten ein, so ergibt sich folgende Gliederung: 1. Instrumente mit Saiten; 2. Instrumente mit Stäben oder Zungen; 3. Instrumente mit Membranen; 4. Instrumente mit Platten, 5. Instrumente mit schwingenden Luftmassen.

Die Instrumente mit Saiten werden durch Streichen (Streichinstrumente), durch Zupfen oder Reißen (Harfe, Gitarre, Laute, Mandoline, Zither, Cembalo) oder durch Schlagen (Klavier) zum Tönen gebracht. Die Saite schwingt dabei als Ganzes, transversal (Schwingungsbewegung der Saite = senkrecht zu ihrer Längsrichtung), und die Tonhöhe steigt mit zunehmender Spannung, abnehmender Länge, abnehmender Dicke und abnehmendem spezifischen Gewicht der Saite. Außer dem Grundton enthält die Saitenschwingung die grad- und ungradzahligen Obertöne. Die Klangfarbe, also die Obertonzusammensetzung des abgestrahlten Klanges hängt sowohl von der Saite selbst als auch von der Art ihrer Erregung und der Abstrahlung an die Luft ab. Da die Saite wegen ihrer kleinen Fläche die Schwingungen kaum abzustrahlen vermag, müssen diese zunächst auf einen Resonanzboden einwirken, der infolge seiner großen Fläche ein gutes Strahlungsvermögen besitzt. Dort werden die Saitenschwingungen kleiner Fläche und großer Amplitude in Schwingungen großer Fläche und kleiner Amplitude umgeformt. — Wird eine Saite in der Mitte oder in einem Drittel, Viertel usw. ihrer Länge berührt, so entstehen beim Spielen an den berührten Stellen Knotenpunkte, und die Saite schwingt in zwei Hälften, drei Drittel, vier Viertel usw. Es entstehen also Töne mit der doppelten, dreifachen, vierfachen usw. Frequenz des Grundtons (Flageolett-Töne). — Ausschlaggebend für die klangliche Güte eines Streichinstruments sind seine Resonanzlagen, die bei guten Instrumenten zwischen 3000—4000 Hz. liegen. Minderwertige Instrumente, kenntlich an einem gequetschten und näselnden Klangcharakter, besitzen wesentlich tiefere Resonanzlagen, nämlich um 2000—3000 Hz. — Eine besondere Eigentümlichkeit der Streichinstrumente liegt darin, daß die jeweils tiefsten Töne objektiv nicht vorhanden sind, obwohl sie subjektiv gehört werden. Dies kommt dadurch zustande, daß die jeweiligen Grundtöne durch subjektive Kombinationstonbildung aus den vorhandenen Obertönen ergänzt werden.

Instrumente mit Stäben (Stimmgabel, Triangel, Xylophon, Celesta, Röhrenglocken) werden durch Anschlagen zum Schwingen gebracht, und zwar schwingen sie wie Saiten als Ganzes und in einzelnen durch Knotenpunkte getrennten Teilen. Die Abstrahlung an die Luft erfolgt meist unmittelbar ohne Zuhilfenahme eines Resonanzkörpers. — Die Schwingungserregung von Instrumenten mit Zungen (Harmonium, Ziehharmonika, Mundharmonika, Drehorgel) geschieht meistens durch Anblasen. Die Schallabstrahlung erfolgt durch die Zunge selbst, und die Schwingungsart ist die gleiche wie bei den Instrumenten mit schwingenden Stäben. — Instrumente mit schwingenden Membranen (Pauken, Trommeln) benutzen als Schallquelle ein quer über einen Resonanzkörper gespanntes Fell. — Die Membrane schwingt ähnlich wie eine Saite transversal und in der Regel als Ganzes, wobei sehr viele unharmonische Obertöne abgestrahlt werden. Die Tonerregung erfolgt durch Schlagen mit Hand oder Schlägel. — Bei Instrumenten mit schwingenden Platten (Becken, Glocken, Gong, Tamtam) geschieht die Schwingungserregung ebenfalls meist durch Schlagen. Die Schwingungen erfolgen aber in mehreren, durch Knotenlinien getrennten Teilen. — Ein sehr interessantes akustisches Problem stellt der Schlagton von Glocken dar. Dieser Ton, den man bekanntlich unmittelbar nach dem Anschlag hört und nach dem auch die Tonhöhe der Glocke bestimmt wird, ist nämlich mit objektiven Mitteln nicht nachzuweisen. In neuerer Zeit ist es gelungen, diesen Schlagton als einen subjektiven Kombinationston festzustellen.

Bei den Instrumenten mit Luftsäulen (Blasinstrumente) findet die Schwingung in einseitig oder doppelseitig offenen Röhren (Pfeifen) statt, und zwar in Form von Longitudinalschwingungen (Bewegung des schwingenden

Teilchens erfolgt in der Längsrichtung der Röhre). Hierbei entstehen abwechselnd Schwingungsknoten (Stellen kleinster Bewegung, aber größter Druckschwankung = Verdünnungen und Verdichtungen) und Schwingungsbäuche (Stellen größter Bewegung, aber kleinster Druckschwankung). — Beiderseits offene Pfeifen (Blechinstrumente, Flöten, Oboen, Fagotte, Saxophone) haben bei der Grundschwingung in der Mitte einen Knoten, an den Enden Bäuche. Die Länge der Pfeife muß also einer halben Wellenlänge entsprechen ($l = \lambda/2$). Da diese Pfeifen auch bei allen Oberschwingungen an den Enden Bäuche besitzen müssen (Druckausgleich durch die umgebende Luft), folgt, daß die Wellenlängen der Oberschwingungen gleich l, 2/3, l, 1/2 l usw. sind, daß sich also die Frequenzen dieser Obertöne wie 1:2:3:4 usw. verhalten. Die offene Pfeife besitzt also alle gradzahligen (harmonischen) Obertöne. — Einseitig geschlossene (gedackte) Pfeifen besitzen am offenen Ende einen Schwingungsbauch, am geschlossenen einen Knoten. Beim Grundton muß also die Länge der Pfeife einer viertel Wellenlänge ($l = \lambda/4$) entsprechen. Bei gleicher Länge ergibt damit die gedackte Pfeife einen um eine Oktave tieferen Ton als die offene Pfeife. Die Wellenlängen der Oberschwingungen sind 4/3 l, 4/5 l, 4/7 l usw., die gedackte Pfeife besitzt also nur die ungradzahligen Obertöne. Klarinetten verhalten sich akustisch wie gedackte Pfeifen.

Wilhelm Stauder

# Musikalische Rundschau

## BAYREUTHER FESTSPIELE 1939

„Erst das unmittelbar sinnlich dargestellte Kunstwerk, im Moment seiner leiblichsten Erscheinung, ist die Erlösung des Künstlers." Richard Wagner, gleich Schiller der geborene Dramatiker, hat mit einziger Ausnahme des ohne sein Dabeisein von Liszt aufgeführten „Lohengrin" selber die den Schöpfer erlösenden Stunden erster Aufführungen seiner Werke mit vorbereiten können, freilich bei den bühnentechnischen Möglichkeiten seiner Zeit nicht immer das Letzte erfüllt gesehen, was ihm bei Abfassung der musikalisch-dramatischen Gedichte vorgeschwebt hatte. So ist ihm auch der „Fliegende Holländer" nie als die pausenlos, in einem Zuge, durchgespielte „dramatische Ballade" zu Gesichte gekommen, die ihm einzig und allein dem Wesen dieses Werkes gerecht zu werden schien, und es ist nicht bekannt, ob er bei der in seinem Entwurf von 1877 für 1880 vorgesehenen Aufführung dieses Werkes in Bayreuth daran gedacht hatte, selber schon den Versuch einer „einaktigen" Oper zu wagen, als welche er den Stoff ohnehin zuallererst bearbeitet hatte. Gemacht wurde er jedenfalls zuerst in Bayreuth — aber nicht vier, sondern erst fünfundzwanzig Jahre, nachdem sich die Pforten des Festspielhauses zum ersten Male (1876) aufgetan hatten. Und wenn Frau Cosima dieses Frühwerk an das Ende der Reihe aller ursprünglich nicht für Bayreuth geschaffenen Werke ihres Mannes stellte, wird sie sehr wohl gewußt haben, warum sie erst die „Stilschulung" der Bayreuther Darsteller stärker gesichert sehen wollte, ehe sie ihnen zutrauen konnte, auch an den „Holländer" mit all den gewonnenen Einsichten heranzugehen und nicht gerade das herauszuheben, was ihm — naturgemäß! — noch von der älteren „Oper" anhaftet. Der Meister selber zwar sah im „Fliegenden Holländer" den Beginn seiner „Laufbahn als Dichter, mit der er die des Verfertigers von Operntexten verließ"; er stellte mit diesen Worten seine dramatische Gestaltung der Volkssage, die er aus eigenem äußerem und innerem Erleben vertiefte, an den Anfang jener Entwickelung, die nun über „Tannhäuser" und „Lohengrin" von allen üblichen Opernbegriffen weg zur Gestaltung wahrer Wort-Ton-Dramen führte und zwischen Beginn und Vollendung des „Ring des Nibelungen" uns den „Tristan" und die „Meistersinger", als letztes dann den „Parsifal" bescherte. Es ist aber nur selbstverständlich, daß dem vor genau hundert Jahren (1839) zuerst bedachten und dann durch mehr als vier Jahrzehnte von der ersten Aufführung des „Bühnenweihfestspiels" (1882) getrennten Werk noch mancherlei „Opernhaftes" eignet — trotz des weiten Abstandes, der es schon vom „Rienzi" (1842) trennt und von den Zuschauern der ersten Dresdner und Berliner „Holländer"-Vorstellungen 1843/44 stärkstens empfunden wurde. Darum hat

Alfred Lorenz durchaus recht, wenn er im „Offiziellen Bayreuther Festspielführer 1939" (Verlag Georg Niehrenheim-Bayreuth) auf die Frage: „Oper oder Worttondrama?" nicht eine Entweder-Oder-Entscheidung trifft (wie Engelsmann oder Oskar von Pander in ihren Beiträgen zum gleichen Thema!), sondern den „Holländer" als Übergangswerk charakterisiert, dessen dramatischer „Bauplan" schon den späteren Forderungen Wagners entspricht, während in der Musik „noch recht viel Opernhaftes begegnet". Er betont die besondere Aufgabe Bayreuths, eben dieses „Opernhafte" durch vollständige Verinnerlichung der Darstellung zu überspielen, und er gibt damit an, was nicht nur 1901/02 und dann in zwei Vorstellungen vor Ausbruch des Weltkrieges 1914 den Aufführungen auf dem Festspielhügel ihre besondere Bedeutung verliehen hat, sondern ebenso stark oder vielleicht noch stärker nach abermals fünfundzwanzig Jahren heuer zum Ausdruck kam.

Als zu Beginn der diesjährigen Festspiele am 25. Juli der „Fliegende Holländer" gegeben wurde, saß am Dirigentenpult nach Felix Mottl (1901/02) und Siegfried Wagner (1914) Karl Elmendorff; die Spielleitung, mit der sich 1901/02 und 1914 Siegfried Wagner vor den strengen Forderungen seiner Mutter bewährt hatte, lag nun in der Hand von Heinz Tietjen; für die Bühnengestaltung war Emil Preetorius, für die Beleuchtung Paul Eberhardt verantwortlich: Männer also, die seit 1933/34 in engstem Einvernehmen miteinander an der Erneuerung der Aufführungen in Bayreuth gearbeitet haben. Den Holländer spielte und sang nach Theodor Bertram und Anton van Rooy (1901/1902) und Bennet Challis (1914) nun Jaro Prohaska; die Senta (früher Emmy Destinn, dann Barbara Kemp) war Maria Müller; Daland (früher Paul Knüpfer, Max Lohfing und Michael Bohnen): Ludwig Hofmann; Mary (einst Ernestine Schumann-Heink!): Ria Focke-Amsterdam; der Erik war, wie stets in Bayreuth, einem Heldentenor anvertraut: nach Burgstaller und Ernst Kraus, nach Alexander Kirchner gab ihn nun Franz Völker; die Leitung der Chöre hatte (nach Julius Kniese und Hugo Rüdel), seinen Vorgängern durchaus ebenbürtig, Friedrich Jung: die besten Kräfte sicherten von vornherein das beste Gelingen. Entscheidend aber ist und bleibt ja in Bayreuth nie der einzelne Mitwirkende, sondern das Zusammengehen aller; entscheidend dafür wiederum ist und bleibt die wochenlange ununterbrochene Vorbereitungsarbeit, die jeden bis ins Letzte des Werkes hineinführt und ihn zur Erfüllung seines Teils am Ganzen reif macht; entscheidend endlich ist und bleibt die Ausschaltung aller Unterschiede zwischen „großen" und „kleinen" Rollen, „wichtigeren" oder „unwichtigeren" Funktionen an dieser Stätte, an der eben schlechthin nichts „unwichtig" oder „klein", sondern alles wesentlich ist, was dem Werke zu reinster Darstellung hilft und so dem Meister dient, der es schuf.

Mittlerweile haben neben den vielen Tausenden, die in fünf Bayreuther Aufführungen den „Holländer" sehen konnten (übrigens ein paar mal mit anderer Besetzung der Titelrolle durch Rudolf Bockelmann), unzählbare andere am 4. August die Übertragung durch den Rundfunk und an den folgenden Tagen die wiederholten Wiedergaben dieser Sendung wenigstens hören können. Den einen zur Erinnerung, den anderen zur Ergänzung des gewonnenen Eindrucks nur ein paar Angaben über die szenisch-darstellerische Ausgestaltung des Werkes:

Wundervoll und nun wirklich einmal ganz der Musik entsprechend die Durchführung des ersten Bildes mit den um das Norwegerschiff tosenden Wellen und den vorbeifliegenden Nebelfetzen, mit dem Hereinbrechen völliger Nacht, durch deren Schwarz nur matt die Positionslaternen leuchten, mit dem plötzlichen Auftauchen des Holländerschiffes. Wie kindlich-naive Freude an perspektivischen Täuschungen früher das Herannahen dieses Fahrzeuges durch kleinere, größere, ganz große Nachbildungen zu verdeutlichen suchte, ist wohl noch in vieler Erinnerung — wieviel stärker statt dessen nun der Augenblick, in dem das Geisterschiff gar nicht „naht", sondern einfach da ist: eine Sekunde nur schimmern die roten Segel auf, in der nächsten schon sind sie aufgerollt; stumm und ohne geringstes Geräusch, mehr noch: auch ohne daß etwas von der Mannschaft zu sehen ist — der Eindruck des Gespenstigen wird so noch erheblich verstärkt! Bleibt auch weiterhin so stark, weil auch weiterhin die Holländermatrosen nicht sichtbar werden — im ersten Teil nicht, und nicht im dritten! —; nur die beiden Träger der Schatzkiste sind — wie-

derum ganz plötzlich, ohne erkennbaren Wink ihres Kapitäns! — im rechten Augenblick da und dann gleich wieder verschwunden .... Spuk! — Kein Wunder, daß auch Daland und sein Steuermann sich gleich ihre Gedanken über ein Schiff machen, das „fest ist und keinen Schaden leidet" — sie sehen es sich nach diesen Worten des Holländers von allen Seiten an, können aber so Absonderliches nicht entdecken, als daß es sehr altmodische Bauart aufweist und sich dadurch (mit Recht) stark von den ihnen gewohnten Fahrzeugen unterscheidet .... Gut nun, wie Daland nicht gleich auf die erste überraschende Werbung des Fremden bereit ist, ihm sein Kind zur Ehe zu versprechen, wie er fast abwehrend ein paar Schritte zurücktritt, dann freilich dem Zauber der Mitgift nicht widerstehen kann: Erik schildert ihn schon ganz richtig, wenn er meint: „Nach Schätzen geizt er nur" — der Darsteller aber vermag es, unter sicherer Spielleitung die Gegensätze im Wesen des einfachen Mannes zum Ausgleich zu bringen und ihn von derbkomischen Zügen freizuhalten, die Wagner in seinen Bemerkungen zur Aufführung der Oper auch ausdrücklich abgelehnt hat... Gut ebenso, wie des Holländers Wunsch nach neuem Werben erst durch die wiederholte Betonung von Sentas Treue geweckt wird, wie er dann weiter, im zweiten Bilde, in der Spinnstube nach der ersten Zwiesprache mit ihr erst langsam-feierlich mit etwas altmodischer Höflichkeit zu „offiziellem" Gruß und eigener Wiederholung der bis dahin nur durch den Vater gegangenen Werbung an das Mädchen heranschreitet .... Und eindrucksstark im dritten Bilde die Bewegung der Massen: das Herangehen ans Holländerschiff, Zurückschrecken, neues Versuchen, schließlich entsetztes Davoneilen, so daß die Szene frei wird für die Auseinandersetzung zwischen den Hauptpersonen, für eine Auseinandersetzung, in der Erik weiß Gott „kein sentimentaler Winsler ist — im Gegenteile stürmisch, heftig und düster" nach Wagners ausgesprochenem Willen und gemäß der Schilderung, die ja auch die Spinnerinnen von ihm geben. Daß manche Wendung aus seinem Gespräch mit Senta vor Ankunft des Holländers (im zweiten Bild) dem Darsteller die Betonung des Heldischen nicht erleichtert, ist nicht zu verkennen: umso höher zu bewerten ist die Art, wie der Spielleiter Erik dazu bringt, über solche Schwierigkeiten hinwegzukommen — wie er auch die andern „entopernd" dazu führt, wirkliche „Gespräche" zu führen, statt Duette zu singen, wie er das Drama herausgestaltet und zu erschütternd-erhebendem Ausklange führt, bei dem ihn — wie durchweg — Elmendorffs Orchesterleitung meisterlich unterstützt...

Es wäre wirklich der Mühe wert, alle Einzelheiten dieser Aufführung so aufzuweisen, wie es nach den Bayreuther Festspielen von 1938 nach dem „Tristan", „Ring" und „Parsifal" geschah (vgl. DMK. III/4, 316—324). Aber strenge Raumbegrenzung macht das unmöglich. So kann auch von den anderen Aufführungen nur eben gesagt werden, daß eine neue Isolde, die Französin Germaine Lubin, sich unter dem italienischen Dirigenten Victor de Sabata zeigen konnte; daß eine neue Kundry, Paula Buchner, sich neben Völkers Parsifal als eben so großer Gewinn für Bayreuth erwies wie Hans Reinmar, der den Amfortas (und Donner und Gunther) sang, und daß die von Franz von Hoeßlin geleiteten Aufführungen das Bühnenweihfestspiel diesmal in besonders glücklicher Ausgeglichenheit darstellten. Der „Ring", wiederum von Hans Tietjen szenisch und musikalisch betreut, erwies noch stärker als im Vorjahr die von der Szene her bestimmte und vom Pult aus geförderte dramatische Schlagkraft, der gegenüber alles Gerede von angeblichen „Längen" verstummen muß — wobei denn freilich nicht allein die Taschenuhr entscheiden darf, sondern das innere Tempo. Erst wenn uns der erste Walkürenakt ganz hingerissen hat, kommen wir dazu, auch äußerlich festzustellen, daß er keine Stunde gedauert hat... erst wenn der erste Aufzug des „Parsifal" vorüber ist, vergleichen wir seine wie von Richard Strauß, so auch von Franz v. Hoeßlin gebrauchten 105 Minuten mit den 120 von Carl Muck oder den 137 von Toscanini 1931 — und erkennen den nun erfüllten Willen des Meisters, das Dramatische über alles zu stellen, das Musikalische aber dem anzupassen, nicht: es dominieren zu lassen. —

Ein letztes Wort gelte den ausgezeichneten Wandeldekorationen im „Parsifal": Projektionsbildern von Wieland Wagner, die schon fast ideale Lösungen bedeuten und zur Lösung der Frage offener Verwandelungen in einer restlos

befriedigenden Weise führen dürften. Die rastlose Fortarbeit auf dem Festspielhügel und der unbeirrbare Wille der Walterin des Erbes, Winifred Wagner, läßt keinen Wunsch unerfüllt ... Hans Lebede

## MUSIKSOMMER AM OBERRHEIN

In der Weckung der geschichtlichen Kräfte, der ausgleichenden Organisation der gegenwärtigen Möglichkeiten, der Bereitung des zukünftigen musikalischen Wachstums hat man die Aufgaben einer verantwortungsbewußten Musikpflege unserer Zeit gesehen. Jede Landschaft wird diese Arbeit nach ihrer besonderen Beschaffenheit abwandeln und erfüllen müssen. Der oberrheinische Raum ist dadurch gekennzeichnet, daß die politischen Grenzen nicht gleichzeitig auch die Volkstumsscheide darstellen und daß der Rhein sein Flußgebiet weniger teilt als eint. Einige kennzeichnenden Züge aus dem Musiksommer dieser Landschaft seien herausgehoben.

Die Pfingsttage vereinten die süddeutschen Blaskapellen zum Volksmusikfest in Freiburg i. Br., an dem auch der Präsident der Reichsmusikkammer, P. Raabe, teilnahm. Gerade in Baden und Württemberg sind diese volkstümlichen Blasmusikvereinigungen besonders zahlreich und fest beheimatet, wie etwa das diesjährige „Jahrbuch der Volksmusik“ (hg. von E. Fischer, G. Kallmeyer Verlag) in seinen Aufstellungen eindrucksvoll ausweist. Eine Zeit, die im großen Symphonieorchester ihr Instrumentalideal sah, hat dieses weite Arbeitsgebiet völlig vernachlässigt, so daß es sich von musikalischen Abfällen notdürftig nähren mußte. Die Gedanken des Einsatzes dieser Blaskapellen in die Fest- und Feiergestaltung verschiedenster Art, der Entwicklung einer eigenständigen Setzform aus Lied und Tanz, der klaren, chorischen Durchinstrumentierung wurden in Ton und Tun z. T. überzeugend aufgezeigt. Dahin gehört etwa das „Freiburger Bläserspiel“ des einheimischen Komponisten E. L. Wittmer, das sich seit der Uraufführung in jenen Tagen schon einen festen Platz sichern konnte. — Die alte freie Reichsstadt Gengenbach feierte den 100. Geburtstag ihres Sohnes C. Isenmann. Man hat den Nachkommen dieser alten Ortenauer Familie den „badischen Silcher“ genannt. Er führte die einheimische Männerchorbewegung in ihrer großen Zeit an und hat auf solchem Boden zahlreiche volkstümliche Heimatlieder geschaffen, die von diesen Chören stets noch gern gesungen werden und teilweise in den Gebrauch des Volkes übergegangen sind.

Die „Oberrheinischen Musikfeste Donaueschingen“ machen es sich immer mehr zur Aufgabe, die Komponisten des alemannischen Stammes zu sammeln und zu fördern. Sie knüpfen an eine alte Überlieferung des Fürstenbergischen Hofes an. Die musizierenden Vereinigungen und die Komponistennamen zeigen, wie man dabei bemüht ist, über die trennenden politischen Grenzen hinweg das Musikalisch-Gemeinsame des alemannischen Volksbereiches herauszuheben. Es spielten das Winterthurer Streichtrio (unter P. Rybar), das Heidelberger Kammerorchester (unter W. Fortner, die Badische Staatskapelle (unter J. Keilberth) u. a. Werke der Alemannen-Schweizer W. Burkhard, C. Beck, V. Andreae, der Alemannen-Elsässer G. Schwickert, F. Adam, R. Heger (hier trat H. Pfitzner hinzu, der Straßburg eng verbunden ist), der Alemannen-Reichsdeutschen J. Weismann, A. Kusterer, G. Frommel, wobei es zunächst schwer bleibt, eine gemeinsame Linie zu erkennen. Das Collegium musicum der Universität Freiburg i. Br. und das Freiburger Kammertrio (unter J. Müller-Blattau) eröffneten die Veranstaltungsreihe mit alter „Volks- und Kunstmusik am Oberrhein“ und deckten damit für das Fest den geschichtlich reichen Boden auf.

Regelmäßige Jahreskonzerte versuchen den schlummernden Zauber besonders schöner badischer Schlösser mit entsprechender Musik neu zu erwecken und lassen Bau- und Tonkunst ineinanderklingen. Das Mannheimer Nationaltheater führte (unter E. Cremer) im Schwetzinger Rokoko-Schloß bei Anwesenheit von Reichsminister Dr. Goebbels W. Glucks „Pilger von Mekka“ und „Don Juan“ auf. Die Pause brachte im erleuchteten Schloßgarten vor dem Apoll-Tempel Contre Tänze von Mozart. Die von Karlsruhe aus betreuten Bruchsaler Schloßkonzerte, die auch in Kostüm und Beleuchtung den prächtigen Barockrahmen ausnützen, zeigten diesmal (unter F. Zobeley) eine recht bunte Folge seltener, z. T. aus Handschriften musizierter Musik. Mit einer Streicher-

Partita von H. J. Biber, einer Bläser-Suite von J. G. Reutter, einem Cembalo-Konzert und einer Sinfonie von J. Haydn wurde vor allem die Verbindung zur Ostmark hergestellt; ein Violin-Konzert von K. Stamitz wies auf das nahe Mannheim; eine Oboen-Sonate von A. Vivaldi und einige italienische Arien zeigten, was die deutsche Musik dem Ursprungsland des musikalischen Barock verdankt.

Die einzelnen Städte wetteifern immer mehr in der Veranstaltung repräsentativer Musikfeste, zu denen irgendein großer Name der Musikgeschichte das Thema leihen muß. Wenn ein solches Musikfest dazu dient, die örtlichen musikalischen Leistungskräfte zu wecken und zu erhalten, das musikalische Liebhabertum weitgehend mit einzuspannen, die Musik auch in Volksräume zu tragen, in denen sie erstorben war, den Kenner auf unbekanntere Werke hinzuweisen, eine Deutung der geschichtlichen Kräfte aus der Gegenwart zu versuchen, so haben sie ihren guten Sinn. Das darf man vom diesjährigen Freiburger Beethovenfest (unter B. Vondenhoff) sagen. In einem Einführungsvortrag von Prof. Müller-Blattau, in der Vorführung auch der „geraden" Sinfonien, der deutschen Uraufführung des Duetts „Nei giorni", der Gegenüberstellung der Chorfantasie und der 9. Sinfonie an einem Abend u. a. m., in einem Sonderkonzert für die Hitler-Jugend, in der Mitwirkung einheimischer Musikerzieher und -liebhaber neben den Gast-Virtuosen, in einer aufopfernden Probenarbeit wurde diesen Aufgaben nachgegangen.

Die politische Musikarbeit hat vor allem in Karlsruhe und Freiburg i. Br. an Boden gewonnen. Sie gruppiert sich hier um die „Musikschulen für Jugend und Volk" und wird über die interne Musikerziehung hinaus besonders in dem Hervortreten der HJ.-Sing- und Spielscharen und der Gestaltung der großen politischen Feiern öffentlich sichtbar. Der Appell mit Konrad Henlein zum Freiburger Kreistag war in der aufeinander abgestimmten, wechselseitigen Stützung und Steigerung von Architektur, Spruch, Rede, Lied, Marsch, Spiel, Bewegung wohl die bisher gelungenste künstlerische Formung einer Großkundgebung, bei der wesentliche Neuansätze sichtbar wurden. Wilhelm Ehmann

# Das musikalische Schrifttum

## BIBLIOGRAPHIE DES MUSIKSCHRIFTTUMS

Der neuzeitliche Wissenschaftsbetrieb kommt ohne eine umfassende Fachbibliographie nicht aus. Der einzelne Gelehrte kann höchstens für sein besonderes Forschungsgebiet ein Verzeichnis der Neuerscheinungen laufend erneuern. Aber auch hier wird ihm mancher Titel, vor allem aus entlegeneren oder ausländischen Veröffentlichungsreihen, entgehen. Es ist daher ein Verdienst des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung, Berlin, und des Verlages Friedrich Hofmeister, Leipzig, ihre Organisation und Ausstattung diesem weitgespannten Unternehmen zur Verfügung gestellt zu haben. Bisher liegen 3 Jahrgänge vor (1936—39) für die Kurt Taut und nach seinem Tode, Georg Karstädt verantwortlich zeichnen. Ein Stab von in- und ausländischen Mitarbeitern half bei der mühevollen Kleinarbeit. In Gliederung, Titelanordnung, Satzbild hat man sich die Erfahrungen älterer Unternehmen anderer Fächer zunutze gemacht. Der erste Band gliedert das große Gebiet des Musikschrifttums in etwa 60 verschiedene Abschnitte. Die weiteren Jahrgänge bleiben, nach neuen Anregungen, darum bemüht, die Durchgliederung immer sachgerechter, handlicher und vor allem gegenwärtiger zu machen, so daß die Bände nicht allein der Forschung dienen, sondern auch ein unentbehrliches Handbuch für jeden im vielfältigen Musikbereich verantwortungsbewußt Tätigen darstellen. Eh.

## CHARAKTERKÖPFE DER GOTIK

Herausgegeben von Alfred-Hubertus Bolongaro-Crevenna unter Mitwirkung von Karl Schottenloher und Bertha Antonia Wallner. Kl. 8°. 106 S. mit Bild- und Notenbeigaben. Verlag H. Hugendubel, München 1938.

Die Anziehungskraft des „jugendlich-bewegten" München, wie Goethe die Stadt der Bewegung genannt hat, dauert in unverminderter Stärke fort. In dem ersten Band der „Charakterköpfe" sind auch zwei Musiker zu finden, deren Ant-

litz durch die Zeiten leuchtet: Konrad Paumann, dem Organisten am Frauendom, und Ludwig Senfl, der aller Musik „erst Anfang nur im Gsang“ erkennt. Bertha Antonia Wallner, der ihre Schilderung zufiel, hat die Gabe der anmutigen Gruppierung des Bekannten und das Talent, neue Beziehungen zwischen gegebenen Sachen herzustellen. So ist die auf Grund eines „Der Fücterer“ genannten Liedsatzes erfolgende Beanspruchung des Buxheimer Orgelbuchs für München und den Paumannschen Kreis zweifellos eine erörternswerte Annahme. Mit der selben bescheidenen Ruhe wird aus archivalischer Forschung der Wissenschaft ein neues, nicht unwichtiges Datum geschenkt: Senfl ist wirklich in München gestorben und zwar nach dem 2. Dezember 1542 und vor dem 10. August 1543.

Th. W. Werner

# Die Meinung des Lesers

## ZUR GLIEDERUNG DER DEUTSCHEN MUSIKGESCHICHTE

### Ein gutes Wort für den Generalbaß

In einer Besprechung von Büchern „Zur Erforschung des Deutschen in der Musik“ stand in Heft 2, Seite 101 zu lesen: eine Darstellung der deutschen Musikgeschichte könne nicht mehr mit dem Generalbaß operieren, er käme dafür gar nicht in Betracht. Dagegen sei jene Zeit (die ein Hugo Riemann das Generalbaß-Zeitalter nannte) viel besser „Das Zeitalter des großen Krieges“ zu nennen oder jahrhundertweise einzuteilen. Zugegeben erstens: was man heute im allgemeinen unter Generalbaß versteht, das ist eine bloße schematische Akkordhandwerkslehre, dem musikalischen Laien, ja sogar dem gelernten Musiker ein Graus, durchaus untauglich, die deutsche Musik zwischen 1600 und 1750 im Wesen zu fassen. Zweitens: der Dreißigjährige Krieg wirkt als Überschrift zunächst doch viel anregender, lebendiger, so wie — drittens — die Einteilung in Jahrhundertgruppen zunächst klarer, übersichtlicher. Aber: was kann er dafür, der arme Generalbaß, daß er, dessen „Finis und Endursache anders nicht als nur Gottes Ehre und die Recreation des Gemüts“ war, zum Konservatoristen- und nun auch zum Musikhistorikerschreck geworden ist? Sollten jene Worte nicht der schlechtesten Musizi jener Zeit den Erforschern des Deutschen in der Musik nicht zum Bewußtsein bringen, daß er im Grunde doch etwas sehr Wesentliches, nicht nur äußerlich Fundamentales war, ein wirkliches Grundprinzip, und zwar nicht nur für ein paar Jahrzehnte, etwa von 1618 bis 1648, sondern für den ganzen Zeitraum von Schütz bis Bach? Ja vielleicht wäre sogar von diesem Religion- und Affektleben verbindenden musikgewordenen Grundprinzip aus besser zu verstehen, wieso es in der Zeit seines Aufkommens zu einem dreißigjährigen Religionskrieg kommen konnte, als umgekehrt, wieso jener Krieg das Wesen der deutschen Musik von Schütz bis Bach, also noch hundert Jahre nach seinem Ende, bestimmt hätte! Und was die Einteilung in Jahrhundertgruppen betrifft, so ist sie eben doch nur eine Einteilung, und zwar keine von Grund auf musikalische, geschweige denn eine wirkliche Gliederung. Den Generalbaß aus der Erforschung und Darstellung der deutschen Musikgeschichte zu verbannen, hieße das also nicht: die Musik mit der Musikgeschichte austreiben?

Übrigens hat der Generalbaß noch Leidensgefährten, zum Beispiel die Romantik, die in ein Hinterstübchen verwiesen wird, allwo sie nur noch ein Scheindasein führen soll. Die arme Romantik! Erst hat man ihr den Namen verwaschen und verdorben, indem man alle möglichen und unmöglichen Bedeutungen hineinpackte, und nun, nachdem man infolgedessen nichts Rechtes mehr mit ihr anzufangen weiß, sperrt man sie ein und spricht ihr das Lebensrecht ab! Sollten wir nicht auch hier zu Nutz und Frommen der Erforschung des Deutschen in der Musik lieber versuchen, im Einklang mit den zeitgenössischen Kronzeugen von Wackenroder bis Schumann — darunter auch Goethe, Schiller, Schelling usw. — ihrem Namen den eigentlichen Sinn wiederzufinden? „Klassik“ und „Romantik“, etwa Beethoven und Schubert in einen Topf zu werfen, wäre wohl gerade dann musikgeschichtlich nicht ergiebig, sondern verhängnisvoll, wenn wir uns bemühen wollen, das Wesentliche auch in Musik und Musizieren wieder in Grundhaltung und Weltschau zu sehen.

Rudolf Steglich

## Zur Fortführung der Aussprache

Der Ehrenrettung des „Generalbaßzeitalters“ kann man nur freudig zustimmen; nicht allein aus den Gründen, die Rudolf Steglich zugunsten des „Generalbasses“ anführt, sondern weil die glückliche Prägung dieses „Zeitalters“ die einzige aus der Musik selbst gewonnene Bezeichnung eines geschichtlichen Zeitraums ist. Aber damit kommen wir zugleich auf den tiefsten Grund des richtig empfundenen Zwiespalts: die noch ungeklärte Periodisierung der Musikgeschichte und das Problem der Benennung der einzelnen Zeiträume.

Nur kurz sei die Grundlage für weitere Erörterung gegeben. Die heute bereits fragwürdig gewordenen Bezeichnungen von „Mittelalter“ und „Neuzeit“ haben wir von der Grundwissenschaft der Geschichte übernommen. Die Grenzscheide dürfte heute einhellig auf 1550 festzusetzen sein, das ihr vorangehende Jahrhundert gilt als das des Übergangs. Aber nun schieben sich Renaissance und Barock hinein, vielumstrittene Namen der Kunstgeschichte, deren Übernahme in „wechselseitiger Erhellung“ nicht geringes Unheil in unserer Wissenschaft angerichtet hat. Fraglich bleibt zumindest für die deutsche Musik die Abgrenzung beider; das Streben, hier eine rein geschichtliche, übergreifende Bezeichnung zu finden, führte zur Prägung „Zeitalter des großen Krieges“. Die Geschichte der Sippe Bach etwa zeigt, daß der 30jährige Krieg, seine Vorboten und Nachwirkungen, auch das Gesicht der Musik jenes Zeitraums entscheidend bestimmt.

Die Bezeichnungen „Klassik“ und „Romantik“ aber verdanken wir der Literaturwissenschaft. Dort sind es wirkliche Gegensätze im Nacheinander. In der Musikgeschichte, aber steht neben Beethoven Schubert; Franz Liszt, für den der Stempel „Romantiker“ gewiß nicht gilt, gehört der gleichen Altersfolge wie Robert Schumann an; das Gleiche gilt für Brahms und Bruckner, die Wesensverschiedenen. Und gar für die so grundverschiedene Dreiheit Pfitzner — Strauß — Reger wird man mit den Begriffen Klassik und Romantik gar nicht auskommen. Und doch unterliegt keinem Zweifel, daß der Zeitraum von 1750 bis zum Ende des Weltkrieges, zu dem wir eben erst geschichtlichen Abstand zu gewinnen beginnen, eine Einheit darstellt. Ich gestehe, daß ich hier selbst noch keine Lösung weiß.

Denn das ist das Wesentliche: alle bisher genannten Bezeichnungen genügen nicht dem Anspruch der Musik auf eine wirklich bodenständige, aus ihr selbst gewonnene Periodisierung und entsprechende Namengebung. Den erfüllt einzig jene ausgezeichnete Prägung Hugo Riemanns „Das Generalbaßzeitalter“. Unser Bemühen muß also dahin gehen, nicht inmitten andersartiger und ungleichwertiger Bezeichnungen diese eine aufrecht zu erhalten, sondern nun weiter sowohl für die „Zeit der Weltgeltung der deutschen Musik“ (seit 1750) wie für den Gesamtbereich der Musik des Mittelalters und seine Unterteilungen gleichartige, d. h. bodenständig musikalische zu finden. R. Steglichs „gutes Wort“ wird damit Anlaß zu weiterer fruchtbarer Erörterung. Josef Müller-Blattau

*

## Abwertung der Musik?

Vor einiger Zeit ging durch die Tagespresse ein bemerkenswerter Artikel eines führenden deutschen Musikers, in dem sich dieser gegen den Mißbrauch des Rundfunks als „Musikberieselungsanlage“ wandte. Er bemängelte, daß viele Menschen musikalische Radiodarbietungen nur als „Geräuschdekoration“ benutzen, gleichviel, ob es sich um wertlose oder hochwertige Musik handelt. Diese Stellungnahme kann eine wesentliche Erweiterung insofern erfahren, als man leider feststellen muß, daß im heutigen Zeitalter musikalischer Mechanisierung die Musik überhaupt Gefahr läuft, ihrer ursprünglichen Bedeutung als höchste der Künste entfremdet zu werden, zumindest dort, wo man eben gedanken- und verständnislos sich mit Musik versorgt. Beim Rundfunkhörer ist es doch in 90 von 100 Fällen so: man stellt an, um Unterhaltung zu haben, ohne ein bestimmtes Ziel und landet allzuoft bei leichtester Musik. Wie oft hat der Schreiber dieser Zeilen es erlebt, daß selbst Menschen, die den Vorwurf innerer Flachheit entrüstet ablehnen würden, beim Radiohören jede auf höherem Niveau stehende Darbietung als langweilig oder zu schwer zurückwiesen und sich

auf die in so reichem Maße gebotene „Unterhaltungsmusik" beschränken. Im umgekehrten Falle: Hat jemand mal mehr oder weniger absichtlich ein Meisterwerk der Musik eingeschaltet, so wird es oft genug nur als Geräuschkulisse für die eigene Unterhaltung verwendet. Was würde der ausübende Künstler im Konzertsaal sagen, wenn der größte Teil der Zuhörer sich während seiner Darbietung unterhalten oder mit etwas anderem beschäftigen wollte? Jedes Anhören musikalischer Meisterwerke erfordert innere Sammlung, gleichgültig, ob es sich um Konzertsaal oder Rundfunk handelt. Wenn das Verständnis für ernste Musik auch bei breiteren Volksschichten geweckt werden soll, dann hat der Rundfunk hier eine überragende Gelegenheit, Bildungsarbeit zu leisten.

Die Gefahr einer Abwertung der Musik ist ebenso gegeben durch ihre zweifellos übertriebene Verwendung im Tonfilm, z. B. bei den Wochenschauen. Der Schreiber erinnert sich eines Falles, bei welchem Aufnahmen aus dem Volkswagenwerk gezeigt wurden. Die Tonuntermalung bestand zunächst aus den natürlichen Geräuschen der Maschinen im Werk, dazu wurden erklärende Worte gesprochen. Warum muß dazu noch gedämpfte Musik treten? Hier werden also drei verschiedene Klangquellen auf einmal dem Hörer vorgesetzt, und das nur als Nebeneindruck zu einer eigentlich gemeinten Bildwirkung. Dieses Beispiel läßt sich vertausendfachen.

Wir sind heute überhaupt von viel zu viel „Musik" umgeben. Im Bad, beim Sport, im Kaufhaus, auf der Straße, in der Wohnung, ja häufig auch bei der Berufsarbeit glauben wir ohne eine „Musikberieselungsanlage" nicht mehr auskommen zu können. Die Folgen zeigen sich: durch das Zuviel an oft minderwertiger Musik wird das echte Bedürfnis nach einem guten Konzert, vor allem aber der Drang zum eigenen Musizieren immer mehr untergraben. Deutschland, das Land eines Bach, Mozart, Beethoven ist damit in Gefahr, das Erbe dieser Großen zu verlieren. Die Besucherzahlen unserer musikalischen Kulturveranstaltungen mögen oft als Warnung dienen. Viel teurere Darbietungen irgendeines modernen Stars sind dagegen zumeist überfragt. Für Zweifler ein Beispiel: in einer mitteldeutschen Stadt gastierte das Reichssymphonie-Orchester mit einem ausgesucht schönen Programm. Die Nachfrage war so beschämend, daß man Gliederungen der Partei unentgeltlich zu der Veranstaltung führte, um den Saal wenigstens halb zu füllen. Etwas später spielte ein ausländischer Star-Geiger mit „modernem" Programm und hohen Eintrittspreisen. Der Saal war brechend voll.

Wann wird ein Einhalten zu spät sein? Ist es damit getan, der „modernen Technik" die Schuld zuzuschieben? Sollte hier nicht vielmehr eine ernste Erziehungsaufgabe am Menschen bestehen?

Richard Petermann

# TAKT UND TEMPO

VON RUDOLF STEGLICH

Mancher meint wohl, was Takt und Tempo sei, das wisse doch jeder einigermaßen Musikbewanderte. Wer aber der Sache auf den Grund geht, der wird selbst in recht ansehnlichen Bezirken unsrer Musikübung auf merkwürdige Unstimmigkeiten stoßen. Große Musiker wie Mozart und Beethoven wußten doch wohl auf diesem Gebiete Bescheid und machten ihre Takt- und Tempovorschriften nicht ins Blaue hinein als etwas im Grunde Unverbindliches. Aber wie oft werden zum Beispiel Musikstücke, denen sie 2/4-Takt vorschreiben, im 4/8-Takt musiziert! Ist das wirklich in Ordnung? Und wie viele beträchtliche Meinungsverschiedenheiten gibt es erst über Tempofragen, selbst unter sehr namhaften Musikern! So braucht, wie Schallplatten erweisen, Hans Pfitzner für den Vortrag der Freischützouvertüre 11½ Minuten, Hans Knappertsbusch nur reichlich 8. Ja es gab Dirigenten, die das Rennen schon in 7½ Minuten machten!

Angesichts solcher auffälliger Verschiedenheiten flüchtet man sich auch heute noch gern in die Behauptung: hier handle sich's eben um rein persönliche Geschmacksfragen, darüber sei nicht zu streiten. Wie kommt es dann aber, daß der doch gewiß sachverständige Beethoven, wenn er sich nach der Wiedergabe eines Musikwerks erkundigte, zu allererst zu fragen pflegte: „Wie waren die Tempi?" Also muß ihm doch gerade das Tempo die vordringlichste Lebensfrage des Musizierens gewesen sein.

Versuchen wir dem auf den Grund zu gehen, soweit das bei der hier gebotenen Kürze möglich ist.

Da stößt man gleich zu Anfang auf die Schwierigkeit, daß die Worte Takt und Tempo ja aus der Fremde zu uns gekommen sind und dazu kaum mehr in ihrer eigentlichen Bedeutung gebraucht werden, überdies im Lauf der Zeit in verschiedenem Sinne verwandt wurden.

Takt ist bekanntlich das lateinische Wort tactus und bedeutet „Berührung". Das bekommt noch heute mancher angehende Musikus zu spüren, wenn ihm der Lehrer zur Stärkung des Taktgefühls während des Musizierens in wohlgemessenen Abständen auf die Schulter klopft. Mancher übt sich auch selber in solchem Taktieren, indem er durch regelmäßige Berührung des Bodens mit der Fußspitze sich in ordnungsgemäßem Takt zu halten sucht. Takt in diesem eigentlichen Sinne ist also jede einzelne dieser Berührungen, die den Zeitverlauf durch ihre Aufeinanderfolge gleichmäßig teilen, so wie wir etwa auch den Pulsschlag oder einen gleichmäßigen Tropfenfall als Zeitteilung empfinden. Die Reihe dieser Teilpunkte ist dann gleichsam das Gitter, in dem der musikalische Verlauf der Ordnung halber eingefangen wird.

Tactus bedeutete aber in der Musikübung früherer Jahrhunderte bis zum Ausgang des 17. keineswegs nur solche teilende Berührung oder überhaupt nur Zeitteilung durch den Taktschlag. Es bedeutete vielmehr auch die Schlagbewegung: Niederstreich und Aufstreich des taktierenden Musikers, und damit bedeutete es die ganze von dieser Bewegung durchlaufene Zeitstrecke als die maßgebende Zeiteinheit, die Grundzeit des musikalischen Verlaufs. Dieser Takt ist also nicht dem Pulsschlag vergleichbar, vielmehr dem Auf und Nieder einer Schrittbewegung oder dem Heben und Senken eines Atemzugs; nicht dem Tropfenfall, vielmehr dem Ab und Auf der Wellen im Fluß der Zeit; nicht einer gitterähnlichen Reihe von Teilpunkten, einem Diskontinuum, vielmehr einem Kontinuum, einem stetig erfüllten musikalischen Wegstück.

Vielleicht erscheint manchem diese Unterscheidung nicht so wichtig, weil er meint: wenn nur die Takt-Zeitteilung recht getroffen wird, dann komme die lebendige Zeitfüllung schon von selber. Ja wenn das wirklich immer so wäre! Wie häufig aber geschieht es, selbst bei sehr namhaften Musikern, daß zwar die Zeitteilung nichts an Genauigkeit zu wünschen läßt, die Zeitstrecken zwischen den Teilpunkten der Taktakzente aber spannungslos, leer, starr, innerlich unlebendig bleiben, nur äußerlich, fassadenhaft weiterklingen. Das ist besonders bei langgehaltenen Tönen zu spüren, mögen sie von außen noch so künstlich klanglich aufgeputzt, zu deutsch nüanciert sein. Vor allem aber spürt man es auch bei den Pausen, die in solchem Fall wie Löcher im Melodieverlauf wirken, nach denen immer wieder von neuem angekurbelt werden muß.

Somit ist der Gegensatz des Taktschlags als bloßer maßgebender Zeitteilung und des Taktschlags als maßgebender Bewegungsstrecke nicht etwa nur ein Gegensatz von Begriffen, sondern von Lebensvorgängen. Er ist damit auch von Grund auf musikalisch lebenswichtig. Er geht nicht nur den Wissenschafter an, sondern jeden Musizierenden, nicht zuletzt die singenden und spielenden Vermittler des Erbes unserer großen Meister. Worum es sich hier handelt, das ist nun allerdings, eben weil es Lebensvorgänge sind und nicht etwa nur Denkgespinste, nicht durch bloße Verstandesbemühung zu erfassen; dazu gehört vielmehr der voll-lebendige Einsatz der Musizierenden und Hörenden.[1]

Das wird im Wesentlichen auch nicht anders in den letzten Jahrhunderten, da man unter Takt nicht mehr den einzelnen Taktschlag versteht, sondern eine gleichmäßig wiederkehrende Gruppe von Taktschlägen beziehentlich Taktzeiten, zum Beispiel eine Zweiergruppe im Zweiviertel-, eine Dreiergruppe im Dreivierteltakt. Diese Wandlung vollzog sich um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert. Im Zusammenhang damit setzte sich auch damals erst das Kennzeichen dieses Taktes in der Notenschrift,

[1] Hier wäre zu fragen — das sei wenigstens angedeutet —, ob einem lediglich zeitteilend taktierenden Musizierenden, der also seine Rhythmuskräfte nur in Abständen einsetzt, die Zwischenstrecken leer läßt, nicht etwa die Kraft zum steten Einsatz, also das vollkräftige Leben überhaupt fehlt. Solchen wäre es natürlicherweise nicht möglich zu spüren, worum es sich hier handelt.

der Taktstrich, allgemein durch — eine nicht unverfängliche Errungenschaft, denn der im Notenbild senkrecht herunterfahrende, die Liniensysteme durchschneidende Strich verführte in späteren Zeiten und verführt auch heute noch allzu leicht dazu, ihn als etwas Zerteilendes aufzufassen und damit um so mehr in ein gestückeltes Musizieren hineinzugeraten.

Daß um den Beginn des 18. Jahrhunderts Gruppentakt und Taktstrich allgemein üblich wurden, geschah nicht zufällig oder etwa nur aus irgendwelchen technischen Gründen. Es ergab sich vielmehr unwillkürlich aus einer Wandlung von Lebensgefühl und Weltanschauung. Vordem war es selbstverständlich, daß alle Musik getragen wurde von der naturgemäßen, gleichmäßigen Folge der Grundzeiten als dem alles menschliche Leben tragenden allgemeinen Grundrhythmus. Nun dringt weiter als bisher die persönliche „Bewegung der Affekten" vor. Sie gliedert die Bewegung der Musik persönlicher, affektvoller, macht sie damit menschlich faßlicher und mannigfaltiger, „reguliert" sie, eben indem sie Taktzeiten zu Gruppen zusammenfaßt und innerhalb der Gruppen bewegungs- und gewichtsmäßig abstuft — das ist dieselbe Zeit, in der Johann Sebastian Bach in der „Regulierung" der Musik seine Lebensaufgabe erkannte. Der Takt als Zusammenfassung und Abstufung mehrerer Taktzeiten ist eine der unwillkürlichen Auswirkungen des allgemeinen Regulierungsstrebens jener Zeit.

Je weiter die „Bewegung der Affekten" vordrang, um so mehr wurden besondere Bestimmungen der Bewegungsart der Musikwerke überhaupt notwendig, das heißt: eigentliche Tempo-Angaben, denn das persönlicher bedingte Tempo war nicht mehr so allgemein selbstverständlich wie ehedem die elementare Grundbewegung. Dabei zeigt sich allerdings, wie leicht mißzuverstehen das Wort „Tempo" ist. Es ist bekanntlich ein italienisches Wort und bedeutet: Zeit. Es wäre also wohl zu erwarten, daß es in erster Linie mit Worten gekennzeichnet würde, die sich rein auf den Zeitverlauf beziehen, etwa mit Worten wie schnell, langsam, eilig usw. Das geschah aber gerade nicht! Richtmaß wurde vielmehr eine Bewegung, die des menschlichen Gangs: andante, das heißt: gehend. Von hier aus wurde dann unterschieden: andante allegro — fröhlich gehend, andante larghetto — in etwas breiterem, schwererem Gang. Andante für sich allein bedeutete daher keineswegs eine langsame Bewegung, sondern eine in jenem mittleren Schrittmaß, das man weder als langsam noch als schnell empfindet. Und allegro oder larghetto oder largo allein bedeutet noch keine Loslösung der Bewegungsempfindung vom Körpersinn, wie andrerseits andante allein nicht eine vom Seelischen losgelöste, nur körperliche Bewegung bedeutet. In jener alten Musik sind vielmehr seelische und körperliche Bewegungsempfindung miteinander in vollem Einklang. Das Wesen des Tempos ist ihr etwas Leibseelisches, Ganzheitliches. Wir können es deshalb auch nur aus einem beseelten wirklichen Körpergefühl heraus recht treffen. Das gilt für eine Bachsche Fuge ebenso wie für eine Händelsche Arie. Und das gilt auch noch für die Musik der sogenannten klassischen Zeit eines Haydn, Mozart und Beethoven.

Ja, es gilt in der „klassischen Musik“ in noch persönlicherem Sinne als bei Bach und Händel. Denn nun ist jene Wandlung von einem grundgebundenen Leben zu einem Leben aus freier persönlicher Verantwortung noch weiter vorgeschritten. Die in der Musik der großen Barockmeister auch im Gruppentaktrhythmus noch fühlbare Grundgewalt der Bewegung ist nun von der persönlichen Taktakzentregulierung vollends verdrängt. Wie die Taktschläge im Gruppentakt schließen sich nun auch die Gruppentakte selbst planmäßig zu Zweier- und Vierertaktgruppen und schließlich zur achttaktigen Periode zusammen. Selbst in den einfachen, der Taktzahl nach ebenfalls achttaktig gebauten Tanzsätzen Bachs und Händels war dagegen die strömende Gesamtbewegung noch viel stärker als die einzelnen Taktgewichte. So ist die Stromgewalt der barocken Tempi im Verlaufe des 18. Jahrhunderts bis zu Haydn, Mozart und Beethoven hin zu einem Schrittgefühl vermenschlicht worden, das bei jenen Klassikern seinen bleibenden Wert durch die Erfüllung mit dem Verantwortungsbewußtsein der großen Persönlichkeit erhält.

Bei einfühlsam-vergleichendem, vom neuzeitlicheren Zähl- und Hackteufel unbeirrtem Musizieren irgendwelcher Musik von Johann Sebastian und Johann Christian Bach — in meinem Bach-Buch finden sich dafür zwei kennzeichnende Notenbeispiele — ist es deutlich zu spüren: Beide sind taktmäßig gegliedert; Sebastians Akzente aber sind gleichsam nur die Welleneinsätze einer stetigen mächtigen Strombewegung, sie zerteilen nicht, sie tragen nur gliedernd weiter; Christians Akzente aber fühlen sich als wer weiß was, gerade weil sie die neue, regelmäßige, übersichtliche Einteilung so schön aufklärerisch befördern, mag auch dabei jener große Strom versickern. Hören wir ein Stück von Josef Haydn daneben, so wird die Bedeutung der neuen Akzentordnung der achttaktigen Periode noch fühlbarer, zugleich aber eine wesentlich stärkere menschliche Erfülltheit und Festigkeit, eben der klassische Charakter — selbst wenn es sich um einen sehr vergnügten Sonaten- oder Sinfoniekehraus handelt.

Aus jener alten Zeit ist dem klassischen Takt und Tempo dennoch eines geblieben: die leibseelische G a n z h e i t, die unmittelbare Verbindung seelischen und körperlichen Bewegtseins. Ein unmißverständliches Zeugnis dafür gibt uns Goethe in seiner „Tonlehre“: „Das musikalisch Hörbare erscheint uns organisch (subjektiv), indem sich aus und am Menschen selbst die Tonwelt offenbaret... aufregend zur Begleitung den ganzen Körper und eine sinnlich-sittliche Begeisterung und eine Ausbildung des inneren und äußeren Sinnes bestimmend... Der ganze Körper wird angeregt zum Schritt (Marsch), zum Sprung (Tanz und Geberde)...“.

Also müssen wir klassische Musik, wenn wir sie ihrer Art gemäß musizieren und hören wollen, in Takt und Tempo als etwas L e i b s e e l i s c h e s nehmen. Wir müssen beispielsweise ein klassisches Andante wirklich von der G a n g empfindung her musizieren und hören, selbstverständlich nicht einfach als „Marsch“, sondern als ein Stück Lebensweg, dem die persönliche Art des schreitenden Rhythmus mit „mehr Empfindung als Malerei“ eingeprägt ist.

Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, daß wir das Maß solcher Bewegung nicht ohne weiteres unserem eigenen Körpergefühl, unserer eigenen Gangempfindung entnehmen können, wenn diese auch der notwendige Ansatz ist, die rechte Bewegung zu finden. Kann doch auch der Gangcharakter etwa eines Mozartschen Andante nicht ohne weiteres der eines Beethovenschen Andante sein. Denn der Bewegungscharakter von Takt und Tempo wird nicht allein durch die Zeit bestimmt, in der ein Weg zurückgelegt wird, sondern auch durch die Art, durch Gewicht, Dichte und Masse des Bewegten oder sich Bewegenden. Wenn etwa ein Ozeandampfer und ein Paddelboot oder ein Elefant und eine Maus in derselben Zeit dieselbe Strecke zurücklegen, so wird dabei ihre eigene wie auch die Tempoempfindung der Zuschauer sehr verschieden sein. Wo der Dampfer majestätisch gleitet — Largo maestoso, schießt das Boot wie ein Pfeil dahin — Presto prestissimo, während die „objektive" Stoppuhr genau die gleiche absolute Geschwindigkeit feststellt. So sind auch ein Mozartsches Andante und Allegro nicht dieselben Tempi wie ein Beethovensches Andante und Allegro, weil die Akzente und überhaupt die Bewegungen Beethovens mehr Nachdruck, Wucht und Schwere haben als die Mozarts. Es ist also unmöglich, die Tempi auf Zeitmaße festzulegen, die für alle Komponisten verbindlich sind. Notwendig ist vielmehr, das leibseelische Maß für Takt und Tempo jeweils in der betreffenden Musik selbst zu suchen, denn ihr ist es von ihrem Schöpfer eingeprägt.

Allerdings gibt es auch Musik, der solche leibseelische Ganzheit fremd ist — entsprechend der Lebenshaltung ihrer Urheber. Noch zur Zeit, als Beethoven jung war und Goethe seine Tonlehre noch gar nicht geschrieben hatte, schildert Wilhelm Heinrich Wackenroder das ideale Musikerlebnis folgendermaßen: „Dann hielt er sich mit seinem Körper still und unbeweglich und heftete die Augen unverrückt auf den Boden, die Gegenwart versank vor ihm...". Nach solcher bewußten Ausschaltung des Körpersinnes erst ist er überzeugt, Musik recht hören zu können — Musik nämlich als „einen schönen poetischen Taumel", als „das Flattern eines Schmetterlings in warmen Lüften", gelöst von jedem festen, gewachsenen, haltgebenden Boden. Dieses Stillehalten hat nichts zu tun mit der Wohlerzogenheit, wie sie sich für Konzertbesucher gehört. Es ist Ausdruck eines neuen Lebensgefühls: es ist die Lebens- und damit auch die Musizierhaltung des Romantikers. Musik entrückt ihn in „bessere, höhere Welten". Man muß die wohlgegründete Erde, alles Stoffliche, Körperliche weit unter sich lassen, wenn man in diese höhere, ideale, „rein geistige" Kunstwelt aufsteigen will.

Da oben kann man nun gar nicht mehr wirklich gehen, nicht mehr ausschreiten. Es kann keinen Schrittakzent, überhaupt keine bis auf den festen Grund dringende Bewegung mehr geben. Somit hat auch das Andante seinen eigentlichen Sinn verloren. Takt und Tempo bleiben allenfalls dem äußeren Maß nach das, was sie bisher waren. Innerlich wandeln sie sich von Grund auf. Man kann sich das gar nicht leibhaftig genug vorstellen, zumal da wir uns gänzlich entwöhnt hatten, solche wesentlichen Erscheinungen überhaupt zu empfinden. Wie das geschrittene Menuett, der Lieblings-

tanz des 18. Jahrhunderts bis in die Zeit Mozarts und des jungen Beethoven, nun vom schwebend-schwingenden Walzer abgelöst wird, so in der Grundbewegtheit der Musik das Schritthafte vom Schwebenden. Jeder romantische Akzent, jeder romantische Takt, jedes romantische Tempo hat mehr oder minder ausgeprägten Schwebecharakter. Selbst die Marschmusik macht keine Ausnahme. Robert Schumann hat einmal ein ergötzliches Bild dafür gefunden: bei einem Schubertschen Marsch meine Eusebius ganz deutlich den österreichischen Landsturm mit Schinken und Würsten am Bajonette zu erkennen. Nicht also der wirkliche Marschschritt, sondern dieses Hinundherbaumeln bestimmte ihm das Bewegungsbild! Es ist auch nicht Zufall, daß gerade der volkstümlichste jener Schubertschen Märsche eine militarisierte Walzerbegleitung hat; es steckt eben kein straffes Marschieren dahinter, sondern allenfalls ein gemütlich schwingendes Schlendern.

Die großen Meister jener Zeit, voran eben Franz Schubert, dem die Freunde nachrühmten, er allein von ihnen allen besitze noch die rechte Mischung von Idealität und Realität, und auch Robert Schumann haben sich nun zwar in ihrem romantischen Seelenflug die leibseelische Verschwisterung bewahrt: sie schwingen und schweben in ihrem Phantasieland nicht „absolut", sondern mit Leib und Seele — wenn es darauf ankommt, sogar „etwas hahnebüchen", wenigstens der junge Schumann! Sie verlangen also auch eine solche Wiedergabe. Im allgemeinen aber ging durch die Romantisierung jene natürliche Verschwisterung und damit das auch körperhaft lebendige Maß der Bewegung verloren.

Nun erst konnte die Meinung aufkommen, Andante bezeichne eine nicht nur im Vergleich mit dem Allegro, sondern an sich langsame Bewegung — wogegen es doch natürlicherweise, wie wir sahen, eine gerade noch nicht langsame Bewegung meint. Nun erst musizierte sogar ein klassizistischer Vorkämpfer für die „Reinheit der Tonkunst", der Heidelberger Jurist und Musikidealist Thibaut, eine jede Musik im Largotempo, um sich bei vollem Auskosten des Gehaltes jedes einzelnen Tones „in einen idealen Empfindungszustand hinüberzuführen" — eine mit dem Zerfall der blutvollen Lebensbewegung erkaufte ideale „Reinheit"! Nun erst konnte auch ein namhafter Künstler, Adolf Henselt in seinen berühmten Klavieretüden, den leichten Flug eines Vögelchens als Allegro, tiefempfundene Liebesmelodien aber als Allegretto bezeichnen — während natürlicherweise das Allegro tiefer dringt, großzügiger ist gegenüber dem gleichsam verkleinerten, leichterwiegenden Allegretto. Allerdings setzt Henselt jenem Allegro hinzu: con leggierezza quasi zeffiroso, und jenem Allegretto: sostenuto, wie er auch die Vorschrift Moderato über seinem ersten Nokturn ergänzte durch con molto agitazione. Durch solche Zusätze, die den eigentlichen Sinn der Haupt-Tempobezeichnung geradeswegs aufheben, bezeugt er nur um so mehr, daß seiner Zeit die lebendige Empfindung für den eigentlichen Sinn jener Tempobezeichnungen verloren gegangen war. Diese Bezeichnungen meinen nun gar nicht mehr Bewegungscharaktere, sie deuten nur noch von ungefähr auf die „absolute",

das heißt vom lebendigen Ganzen gelöste Geschwindigkeit der Akzentfolge, des „Zählens“. Im Grunde ist hier die Natur auf den Kopf gestellt.

Nur in einer solchen Zeit war es möglich, daß artfremde Musiker in Deutschland ein offenes Feld fanden, ja sogar in Führerstellungen aufstiegen. Gerade auch von dem Bedeutendsten unter ihnen, Felix Mendelssohn-Bartholdy, wird immer wieder bezeugt — so von Beethovens Sekretär und Biograph Schindler und von Robert Schumann —, daß er den klassischen Tempi ihr Gewicht nahm und sie spielerisch übereilte. Das mochte noch so elegant und in seiner Art formvollendet geschehen: mit dem ursprünglichen Bewegungscharakter wurde auch der ursprüngliche Gehalt hinausmusiziert.

Daß solche Musiker ein Jahrhundert lang in Konzertsaal und Konservatorium maßgeblich waren, das machte die im romantischen Musizieren liegenden Gefahren um so verderblicher. Die Bodenlosigkeit des „absoluten“ Musikmachens, die Zerspaltung in blutlose Empfindelei hier und mechanisches Taktieren dort — da man an Stelle des verlorenen inneren, leibseelischen Halts wenigstens einen äußeren, mechanischen brauchte — sie nahmen nur um so mehr überhand. Die großen Musikerpersönlichkeiten dieser Zeit von Robert Schumann bis Hans Pfitzner konnten das Abgleiten weiter Musizierkreise in Unnatur und Künstelei nicht hindern.

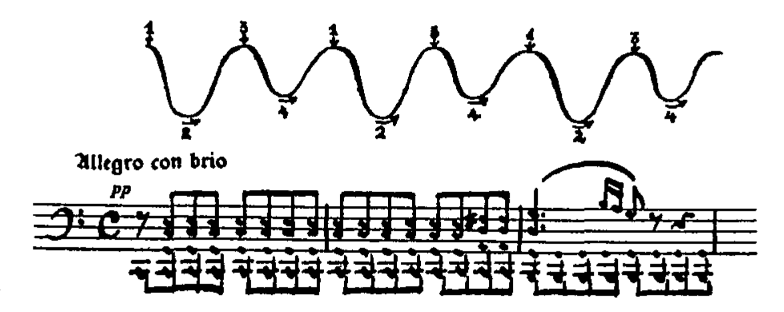
Allerdings mußte auch den Abgeglittenen das zerteilende mechanistische Taktieren und das ihm entsprechende leere Zähltempo für sich unerträglich sein. Vornehmste Aufgabe der Zerfallsmusiker wurde daher — nicht etwa die Überwindung der Mechanistik durch neues Leben, sondern deren Verhüllung durch eine hochgezüchtete Nüancierungskunst. Danach wurden auch die „unzulänglichen“ Notierungen der alten Meister „ergänzt“. Das konnte der Musik zwar eine „interessante“ Fassade anschminken, doch niemals wirkliches Leben herbeizaubern. Wieviel wird aus jener Zeit noch bis zum heutigen Tag in Noten und Aufführungen, in Büchern und im Unterricht weitergeschleppt!

Bezeichnenderweise geht von all den umfänglichen Analysenwerken der letzten Jahrzehnte keines den Tempofragen und der Taktbewegung auf den Grund. Hugo Riemann ist in seinem Beethovensonatenwerk wohl der einzige gewesen, der wenigstens die Tempovorschriften des Komponisten zuverlässig mitteilt. Die meisten andern nennen sie kaum, so vielerlei sie auch sonst zu den Notenköpfen zu sagen wissen. Manche Moderne, besonders aus der Schule Ernst Kurths, überschlagen sich zwar förmlich in Bewegungsvokabeln, wenn sie vom Musikhören reden, nur steckt hinter den beweglichen Worten keine wirkliche Bewegung, und die Bewegungsvorschriften des Komponisten selbst werden kaum gestreift. So erwähnt Hans Mersmann in seinem Buche „Musikhören“ bei der Betrachtung von Schuberts Unvollendeter Sinfonie das Allegro moderato des ersten Satzes überhaupt nicht und deutet das Andante con moto des zweiten nur eben an durch die verfängliche Gattungsbezeichnung „Langsamer Satz“, dafür aber behauptet er, daß in beiden Sätzen „zwei im Grunde mehr

ähnliche als gegensätzliche Flächen umeinanderschwingen" — das wäre also eine Art Propellermusik!

Mitunter wird in Büchern sogar schlankweg das Gegenteil von dem behauptet, was der Komponist vorgeschrieben hat. So heißt es einmal in einem Lehrbuch, das Allegro con brio-Thema der Beethovenschen Klaviersonate in C-Dur Werk 2, 3 „ziehe ruhig daher" — vermutlich weil es mit einer halben Note und noch dazu piano beginnt; als ob nicht auch ein längerer Piano-Ton von innerem Feuer bewegt sein könnte und Beethoven diesen Anfangstakten nicht eine ruhige Bewegung vorgeschrieben hätte, wenn er sie haben wollte! Ein anderes Beethovensches Allegro con brio-Thema, der Beginn der Waldsteinsonate, ist als das eilige Trippeln einer alten Frau gedeutet worden — vermutlich wegen der taktelang wiederholten Pianissimo-Achtelakkorde; als ob hier die einzelnen Akkordtupfer die Hauptsache wären und nicht der sie tiefgründig von innen her (daher pp!) in eine gewaltige aufflammende Bewegung zusammenschließende Feueratem!

Die meisten Praktiker lächeln wohl über jene Deutung, machen es aber selber um kein Haar besser. Sie geben sich etwa die größte Mühe, bei Tonwiederholungen wie die zu Beginn der Waldsteinsonate alle diese Töne möglichst gleichmäßig herauszubringen, einen genau so stark wie den andern. Das ist aber ebenso schwierig — nur durch außerordentliche technische Dressur einigermaßen zu erreichen — wie sinnlos. Denn mit dem Brio hat Beethoven doch nicht etwa das Feuer eines vorgeahnten Maschinengewehres gemeint, das auf jenes Ideal der gleichmäßigen Schläge hin konstruiert ist, sondern das Feuer menschlicher, lebensvoller Empfindung, gefaßt in eine 4/4-Takt-Bewegung; und im feurig-wogenden Verlaufe eines solchen Takts gibt es gar keine völlig genaue Wiederholung, denn jedes Achtel lebt an einer andern Stelle des Verlaufs, mit seinem sich hieraus natürlich ergebenden besonderem Schwung- und Schweregrad. Diese durch Takt und Tempo geregelte Verschiedenheit macht erst das Leben der Musik aus. Eine bildliche Darstellung des Auf- und Ab dieses Allegro con brio-Takts möge, so gut es geht, einen Begriff davon geben:
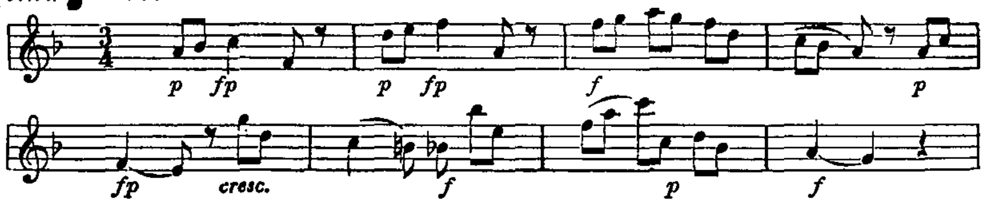



Da die Andante-Sätze Mozarts besonders unter jener unheilvollen „Tradition" zu leiden haben, sei ein Beispiel ausführlicher betrachtet.

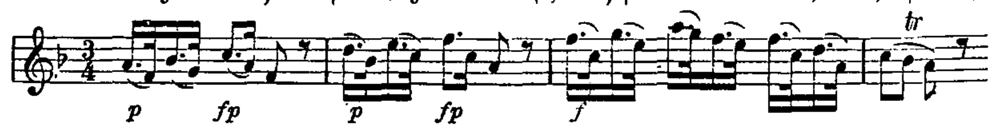
Mozart hat Anfang November 1777 in Mannheim eine Klaviersonate geschrieben, deren Mittelsatz nach seinen eigenen, unbezweifelbaren Angaben ein Andante ma poco adagio im 3/4-Takt ist. Das heißt: dieser Satz ist in etwas langsam gehender Bewegung zu musizieren, so daß auf jeden Viertelnotenwert ein Schritt kommt. In den „instruktiven" Ausgaben dieser Sonate pflegen aber die Achtel metronomisiert zu sein, etwa mit 96, was die Spieler üblicherweise so auffassen, daß jedes Achtel einen Schwereakzent bekommt. Und das ist kein vereinzelter Fall. Es wurde im vorigen Jahrhundert zur Regel, in „langsamen" Sätzen die vom Komponisten vorgeschriebene Grundzeit zu halbieren. Noch heute wird das so gelehrt und gehalten. Wie wirkt sich das nun in diesem Mozartschen Andante aus?
96 solcher Taktakzente in der Minute entsprechen — man probiere es nur einmal! — keineswegs einem Mozarts Vorschrift gemäßen etwas langsamen Gang, sondern einem durchaus lebhaften. Wer einwendet, die Achtel seien nur zur Erleichterung für kurzatmige Musikschüler angegeben, der erwachsene Mensch müsse innerlich immer je zwei Schläge zusammenfassen, dem ist zu sagen: erstens ist eine Mozartsonate keine Kindermusik, zweitens werden solche Mozartschen Andantes (auch in Quartetten und Sinfonien!) heute sogar von Künstlern in der kurzatmigen Achtelweis' gespielt, und drittens kommt beim Zusammenfassen zweier solcher Achtelschläge nicht ein etwas langsamer Gang zustande, sondern ein so überlangsamer, daß Mensch und Musik ins Torkeln kommen, wenn man ihn durchzuhalten versucht. Die Metronomangabe ein Achtel = 96 widerspricht Mozart also in jedem dieser Fälle auf Schritt und Tritt.
Wie aber kommen jene Bearbeiter und Praktiker dazu, wider alle Ehrfurcht vor Mozarts in Takt- und Tempoanweisung ausgesprochenem Willen die Taktzeiten zu halbieren und damit Takt und Tempo von Grund auf zu ändern? Entweder nehmen sie Mozarts Vorschriften von vornherein nicht ernst — dann ist natürlich von einem verantwortungsvollen Musizieren keine Rede mehr und der Willkür Tür und Tor geöffnet. Oder sie bemühen sich zunächst wohl darum, die Viertelwerte, wie Mozart will, in ziemlich langsamem Schritt durchzuhalten. Das kann man aber nur, wenn man wirklich ganz mitgeht, den Schritt als einen stetig lebenserfüllten Verlauf empfindet, nicht aber, wenn man nur den Schrittansatz lebendig füllt, den Akzent nur als betonten, teilenden Zeit-Punkt nimmt. Man erprobe das selbst: geht man eine Zeitstrecke hindurch mit ununterbrochener, stetiger Anteilnahme mit, sei es auch nur mit der Bewegungsempfindung, das heißt: ist nicht nur das Niedersetzen des Fußes, sondern auch das Aufheben, jeder Augenblick des Auf und Nieder lebenserfüllt, dann können die Zeitstrecken ziemlich lang sein — es wird nichts tot und leer leer und überlang erscheinen. Begnügt man sich aber, nur den Beginn der Taktzeitstrecken akzentuierend mitzumachen und nur mechanisch von einem Akzent bis zum nächsten mitzulaufen, dann werden die Strecken zwischen den Akzenten bald als unangenehm leer und überlang empfunden.
Was ist dagegen zu tun? Nicht nur ruckweise zu akzentuieren, sondern stetig lebendig mitzugehen! Wer das nicht will oder nicht kann, dem bleibt eben nur der Not-

brückenbau: Zwischenakzente einzuschieben und die Musik über den Mangel an innerer lebendiger Bindung möglichst hinwegzunüancieren. Nun folgen freilich die Betonungen so rasch aufeinander, daß man spürt; so kann das Mozart nicht gemeint haben. Also rückt man die Achtelakzente weiter auseinander. Dadurch aber werden die Strecken der Viertelnotenwerte weit über das Mozartsche Andantemaß ausgereckt — die Musik wird ihrem Mozartschen Wesen vollends entfremdet. Das ganze Andante, am schlimmsten der Seitensatz ab Takt 33, wirkt starr und steif, als sei die Musik auf Draht gezogen. Auch das raffinierteste Nüancieren kann das auf die Dauer nicht vertuschen. Der Satz scheint den Hörern gar kein Ende zu nehmen, sie sind zum Schluß wie erschlagen. Das ist in Konzerten bei Mittelsätzen von Sonaten und Sinfonien leider gar nicht selten. Doch steht ja auf dem Vortragszettel der Name Mozart. Da weiß man, das ist klassische, mit ernstem Gesicht anzuhörende und schön, zum mindesten wertvoll zu findende Musik. Höchstens daß man ganz innerlich meint, die alten Klassiker hätten eben doch noch nicht das rechte Leben in sich gehabt. So wirft man ihnen etwas vor, was allein ihre Ausdeuter verschuldet haben.

Um von dieser üblichen Verdeutung zu Mozarts lebendigem Takt und Tempo zu kommen, höre man zuerst die schlichte, unverbrämte Grundmelodie des Themas in wirklichem 3/4-Takt und ziemlich langsam gehender Bewegung, nach dem Metronom etwa ♩ = 66:




Da wird man wohl inne werden, welch herzliche, gesangvolle, lebensvolle Melodie das ist. Und wenn man nun, mit dieser Erfahrung, sich der auskomponierten Form der Melodie zuwendet, wie sie Mozart niederschrieb, so wird man nicht mehr so leicht




in Gefahr kommen, die anmutigen, liebenswürdigen Sechzehntel- und Zweiunddreißigstel-Auskomponierungen des Meisters zu sehr zu belasten und dadurch Takt und Tempo zu beschweren und zu zerdehnen. Nun wird man auch spüren, was eigentlich das Wesen eines solchen Mozartschen Andantes ausmacht: die einzigartige Verbindung von Herzlichkeit und Anmut, von Lebensfülle und Leichtigkeit. Spätere Zeiten haben aus sich selbst heraus diese Verbindung kaum mehr finden können. Deshalb war auch gerade Mozarts Andante besonders argen Verdeutungen ausgesetzt.

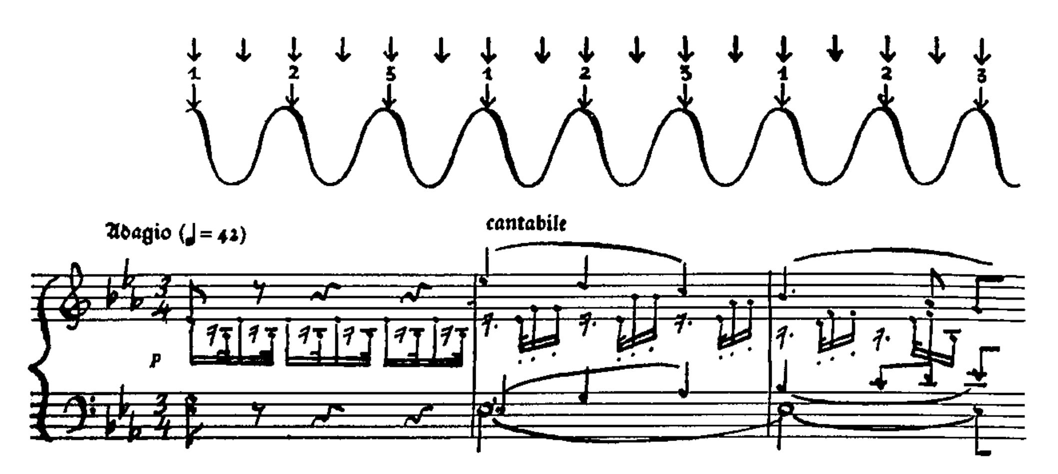
Es sei noch eine vergnügliche Probe aufs Exempel gemacht. Mozart hat in einem Brief an seinen Vater verraten, was er mit diesem Andantesatz gemeint hat: er

zeichnete in ihm das Bild einer jungen Mannheimerin, der 15jährigen Tochter Rosa des kurfürstlichen Kammermusikdirektors Cannabich. Mozart beschrieb die junge Dame seinem Vater auch mit Worten: „Sie ist ein sehr schönes artiges Mädel. Sie hat für ihr Alter sehr viel Vernunft und gesetztes Wesen. Sie ist serios, redet nicht viel, was sie aber redet, geschieht mit Anmut und Freundlichkeit.“ Und er fügt hinzu: „Es ist auch so: wie das Andante, so ist sie.“ Nehmen wir Mozarts Takt- und Tempoangabe ernst, so hören wir aus seiner Musik auch diese Anmut und Freundlichkeit heraus, ja wohl sogar noch mehr: daß die junge Dame auch ein Herz hatte. Welch anderes Charakterbild aber herauskommt, wenn man den Satz in jener zerstückelnden Achtelweis' spielt, das ist in der Mozartbiographie Hermann Aberts zu lesen: „Rosa Cannabich muß nach diesem Porträt ein ziemlicher Racker gewesen sein“. Da wird also gerade das Gegenteil von dem aus der Musik herausgehört, was Mozart nach seinem eigenen Zeugnis hineinkomponiert hat! Daß dieser Satz sehr viel Mannheimerisch ausdrucksvollen Wechsel von laut und leise hat, befördert allerdings diese Verdeutung. Denn der rechte Grad aller solcher Abstufungen und Sonderakzente ergibt sich natürlich nur innerhalb der maßgebenden stetigen leibseelischen Grundbewegung. Bei bloßem innerlich unverbundenem Akzentuieren, gar etwa von Achteln, fehlt jeder natürliche Halt auch für das Stärkemaß. Unbegründete Schroffheiten, ausfallende Überbetonungen sind die Folge. Das natürliche Leben und damit hier die Liebenswürdigkeit und Anmut gehen zum Teufel.

Wie werden auch die Beethovenschen Adagios üblicherweise verzerrt, weil Dirigenten und Spieler, in jener schlimmen Tradition befangen, offenbar gar nicht auf den Gedanken kommen, daß Beethoven das, was er für Takt und Tempo vorgeschrieben hat, auch wirklich gemeint haben könnte!

Beethoven hat zum Beispiel das Adagio seiner Vierten Sinfonie im $^3/_4$-Takt notiert. Die Partituren geben dazu allerdings die Metronombezeichnung ♪ = 84. Zu Beethovens Zeit konnte man hier gar nicht anders metronomisieren, weil die Zahlenreihe der Mälzelschen Taktiermaschine erst bei 50 begann, nicht schon bei 40, wie in späteren Zeiten. Wollte man ein Adagio-Tempo von 42 Grundzeiten in der Minute, so mußte man bei der Metronomangabe auf die Achtel zurückgreifen. Man konnte damals wohl die Zuversicht haben, die Taktvorzeichnung $^3/_4$, die ausgeprägte $^3/_4$-Taktbewegung der Melodie und die ebenfalls die Viertelwerte zusammenschließende Notierung der Begleitstimmen würden diese Musik davor schützen, von Spielern und Dirigenten in gleichgeordnete Schwereakzent-Achtel zerschlagen zu werden. Selbstverständlich gehörte auch in solchem Adagio-$^3/_4$-Takt auf das erste Achtel jedes Viertels der Niederstreich, auf jedes zweite Achtel, also auf jeden zweiten Metronomschlag der Aufstreich, so daß jedes Viertel eine ganze Bewegungseinheit umfaßte. Aber diese alte Selbstverständlichkeit ist, wie wir sahen, verloren gegangen. Heute werden in solchen Adagios zumeist die Achtel als Zählzeiten gleichmäßig nebeneinander geschlagen. Man kann es erleben — eine schauerliche Verzeichnung des „Titanen“

Beethoven! —, daß die sechs es' im ersten Takt dieses Adagios trotz der 3/4- und der piano-Vorschrift, so gleichmäßig wuchtig akzentuiert werden, als schlüge man mit einem Riesenhammer eine Riesenkiste zu:




Wie soll auch die Melodie wirklich kantabel klingen, wirklich singen, wenn gleich zu Anfang jeder Ton unterwegs noch einen Akzent auf den Kopf kriegt? Selbst wenn diese zweiten Achtel-Akzente nur vorsichtig angetupft werden, ist die Entfaltung des Gesangtones und des Melodieflusses gehemmt: die weiten tiefen Atemzüge des Beethovenschen Adagios werden zerspalten in flache kurze Atemstöße. Man glaubt dann wohl, die verkümmerte Adagiowürde zu retten, indem der Klang erstens von dem gewachsenen Boden und dem zielvollen Weg des Klassikers romantisierend in „höhere" Regionen, ins Schwebende, Wolkige, Kultische, Mystische erhoben und zweitens ins Massige gesteigert wird. Was aber etwa Bruckner recht ist, ist es nicht schon deshalb auch Beethoven. Klang, Takt, Tempo müssen dabei den Beethovenschen Geist aufgeben: das ihm eigentümliche Wurzelhafte, Zielklare, Kernige, Nervige, das Eigenste und Beste seiner männlichen Art und Leistung. Das aber ist das gewöhnliche Schicksal aller solcher Adagios geworden, auch des der Neunten.
Niemanden, dem es mit unsrer Musik ernst ist, kann das gleichgültig lassen. Kein Musiker, der seine Verantwortung den Hörern wie den Meistern gegenüber ernst nimmt, darf die Mühe, die ungewohnte Arbeit an sich selber scheuen, die notwendig ist, durch solche in übler „Tradition" eingefressene Verderbnis zur lebendigen Musik vorzudringen.

**Zum Glück haben wir heute keineswegs nur solche Reste der unglückseligen Erbschaft des liberalistischen Zerfalls. In weiten Gebieten unseres Musiklebens sind neue Lebenskräfte wirksam geworden. Das ist gerade auch in Takt und Tempo zu spüren. Es gibt wiederum ursprüngliche, leibseelische, ganzheitliche Bewegung. Nun aber ist**

sie ganzheitlich nicht mehr nur in jenem persönlichen Sinn der Klassiker, sondern in einem viel weiteren, volkhaften Gemeinschaftssinn.
Woher kommt es zum Beispiel, daß wir heute im Horst-Wessel-Lied, ohne daß es jemandem auffällt, einen halben Takt auslassen, der in früheren Fassungen der Melodie immer brav mitgesungen wurde? Weil heute wiederum der elementare Gleichschritt des tactus, eine naturhafte, überpersönliche Grundbewegung mächtiger geworden ist als die Gruppentaktbildungen mit ihren persönlicheren Abstufungen. Das ist so im neuen Liedgut der Jugend und der singenden Mannschaft wie in neuen Spielmusiken und sinfonischen Werken. Ein äußeres Zeichen dafür: taktstrichlose Notierungen sind wieder aufgetaucht, nicht etwa, weil diese Musik kein rhythmisches Rückgrat mehr hätte, im Gegenteil: weil die rhythmische Grundbewegung wieder selbstverständlich, ursprünglich geworden ist. Und auch wo nach alter Gewohnheit Taktstriche gesetzt sind und Taktvorzeichen, herrscht oft nicht mehr der Gruppentakt, sondern der neue Gleichschritt der Akzente.
Allerdings wird dieser Gleichschritt nicht bei allen Musizierenden von einer stetig erfüllten Grundbewegung getragen, wie sie vor allem den Führernaturen eigen war und ist. Lassen wir uns nicht beirren durch eine oft gewaltsam betonte, gewollte Zackigkeit, die wohl heftige Akzente hervorstößt, doch die Zwischenstrecken, den eigentlichen Weg wiederum leer läßt und gar zu leicht nur als etwas Modisches aufgegriffen wird von solchen, die die neue Bewegungskraft gar nicht in sich haben. Das Entscheidende, Zukunftvolle ist die stetig lebendig erfüllte und vorwärtsdringende Bewegung, die die Weisen etwa Baumanns und Spittas wie die Werke etwa Egks und Höllers trägt.
Auch das Tempo findet nun wieder natürlichen Halt in jener Grundbewegung. In unsern neuen Liederbüchern brauchen Komponisten und Herausgeber nicht mehr ängstlich darauf bedacht zu sein, das rechte Tempo durch Vorschriften zu sichern. Wer ganz mitsingt, der hat es; wer das nicht fertig bringt, wird es auch durch tausend Tempovorschriften nicht lernen.
Zum Schluß sei noch einem etwaigen Mißverständnis vorgebeugt. Die neue Bewegung fordert keineswegs von uns, nun das mannigfaltig reiche Leben im Takt und Tempo der Meister der letzten Jahrhunderte neuzeitlich zu uniformieren. Auch das wäre Vergewaltigung und Verengung der Werte und der Weite unseres geschichtlichen Lebensraumes. Die neue Kraft, aus dem Ursprünglichen zu leben, kann und möge uns vielmehr ebenso befähigen, den Reichtum unseres Musikerbes nun erst recht zu einem unverkümmert lebensvollen Besitz zu machen, wie den besten Teil unseres heutigen und künftigen Lebens in neuer dauerwertiger Musik auszugestalten.

# DAS FORTLEBEN ALTDEUTSCHER VOLKSWEISEN BEI DEN DEUTSCHEN IN POLEN UND IM POLNISCHEN LIED

VON WALTER WIORA

## I.

Was an Aufzeichnungen volksdeutscher Lieder im früheren Polen[1] bisher zugänglich ist[2], das erschöpft zwar bei weitem nicht den tatsächlichen Bestand, es bietet aber bereits reichen Stoff für wissenschaftliche Untersuchungen und läßt eine Reihe genereller Feststellungen zu. Es zeigt erstens, daß dieses Liedgut ungemein vielgestaltig ist, entsprechend der Mannigfaltigkeit ihrer Träger, der Verschiedenheit der Landschaften (Mittelpolen, Bielitz-Bialaer Volksinsel, Galizien, Wolhynien), der Stämme (Pommern, Schlesier, Pfälzer, Schwaben u. a.), der Menschentypen, Zeitstile und Altersschichten. Es zeigt zweitens, daß in ihm neben guten, durchschnittlichen und wertlosen Melodien eine Fülle herrlicher Weisen und Fassungen lebt, die denen der besten deutschen Landschaften wie Lothringens nicht nachstehen. Drittens bezeugt es, daß diese Volksgruppen wie in ihrer Gesinnung so in ihrem Gesang treu und eng mit dem Mutterland verbunden geblieben sind und daß sie nur sehr wenig aus slawischer Melodik übernommen haben; zu fast jedem Lied finden sich Parellelen in andern deutschen Landschaften. Viertens endlich stellen wir fest, daß neben der Menge neuerer auch eine beträchtliche Anzahl alter Melodien fortlebt, obwohl die meisten dieser Volksinseln verhältnismäßig jung sind.

So wurde z. B. in Wolhynien eine Reihe alter Weisen aufgezeichnet, obschon die deutschen Siedlungen in dieser Landschaft zum kleineren Teil aus dem frühen 19. Jahrhundert stammen und zum größten aus der Zeit nach 1864. (Über dreihundert Jahre alt sind beträchtliche Teile der Siedlungen in Mittelpolen. Bis ins Mittelalter reicht die Bielitz-Bialaer Sprachinsel in ihrem östlichen Teil. Im übrigen Galizien sind die alten deutschen Siedlungen untergegangen; die neueren stammen aus der österreichischen Kolonisation im 18. Jahrhundert.)
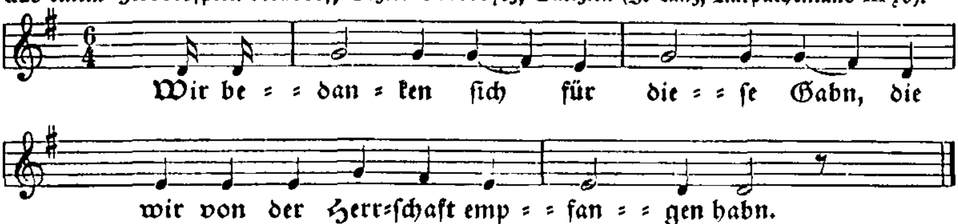
[1] Wir sprechen nur vom Liedgut der deutschen Volksgruppen, die vor der gegenwärtigen Umsiedlung nicht zum geschlossenen deutschen Sprachgebiet gehörten.

[2] Es liegen vor die Sammlungen von Lück-Klatt für Mittelpolen und Rech-Kantor sowie Beck-Vellhorn-Scharlach für Galizien, die betr. Abschnitte bei Lück „Die deutschen Siedlungen im Cholmer und Lubliner Lande" (1933) und bei Karasek-Lück „Die deutschen Siedlungen in Wolhynien" (1931), ferner zahlreiche Beispiele in den Zeitschriften „Deutsche Monatshefte in Polen", „Karpathenland", „Das deutsche Volkslied", „Jahrb. f. Volksliedf." u. a., schließlich handschriftliche Aufzeichnungen von Lück, Horak, Klatt, Lanz u. a. im Deutschen Volksliedarchiv ,Freiburg, und im Staatl. Inst. f. deutsche Musikf., Abt. Volksmusik, Berlin. Das langerwartete Werk von Klatt und Horak, das rund 550 Lieder enthalten soll, steht leider noch aus. Musikwissenschaftliche Untersuchungen liegen bisher noch nicht vor; Berichte und erste Überblicke über das Liedgut haben namentlich die hochverdienten Sammler Klatt und Horak gegeben (Dt. Monatsh. in Polen III, 251—265, II 204—222 u. a.; eine bibliographische Übersicht von Karasek-Langer ebenda II 222—224).

Die Volksdeutschen in Polen haben alte deutsche Weisen erhalten, die im Binnenlande längst verklungen oder verwandelt sind. Diese Behauptung läßt sich durch allgemeine Betrachtungen stützen. Beweisen aber können wir sie nur dadurch, daß wir zu den einzelnen Melodien Parallelen in alter Überlieferung oder in anderen deutschen Rückzugslandschaften finden, womöglich andere Fassungen derselben Weisen[3]. Wir müssen uns hier auf einige Beispiele beschränken.

Die älteste Schicht bilden wie überall Kinderliedformeln[4] und Zweizeiler, die zu urtümlichen Brauchtumsliedern gesungen werden, z. B. die beiden folgenden:

Aus einem Herodesspiel. Neudorf, Bezirk Dobrobycz, Galizien (J. Lanz, Karpathenland III 10).




Alzen, Bielitzer Sprachinsel. Aufgezeichnet von Horak (Jahrbuch für Volksliedforschung VI 189)
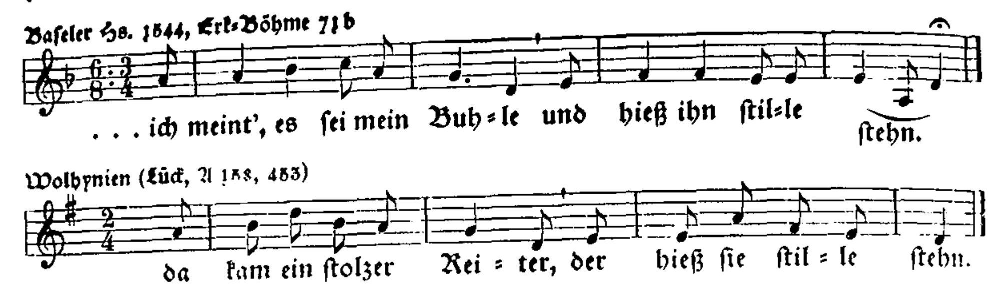



Die eine, im Tetrachord g fis e d gehalten, steht u. a. einer Dreikönigsmelodie im Paderborner Gesangbuch von 1616 nahe, zur zweiten finden sich zahlreiche „Moll"-Varianten in Siebenbürgen und „Dur"-Varianten im Elsaß und in anderen Landschaften[5].

Eine Balladenweise, die aus solcher Brauchtumsmelodik „gewachsen" ist, die Weise zum „Bauerntöchterlein", ist außer in Mittelpolen bisher nur noch in Lothringen und Sathmar aufgezeichnet worden, also in drei weit auseinanderliegenden Rand- und Rückzugsgebieten. Die beiden hypodorischen Fassungen aus Polen muten besonders altertümlich an[6].
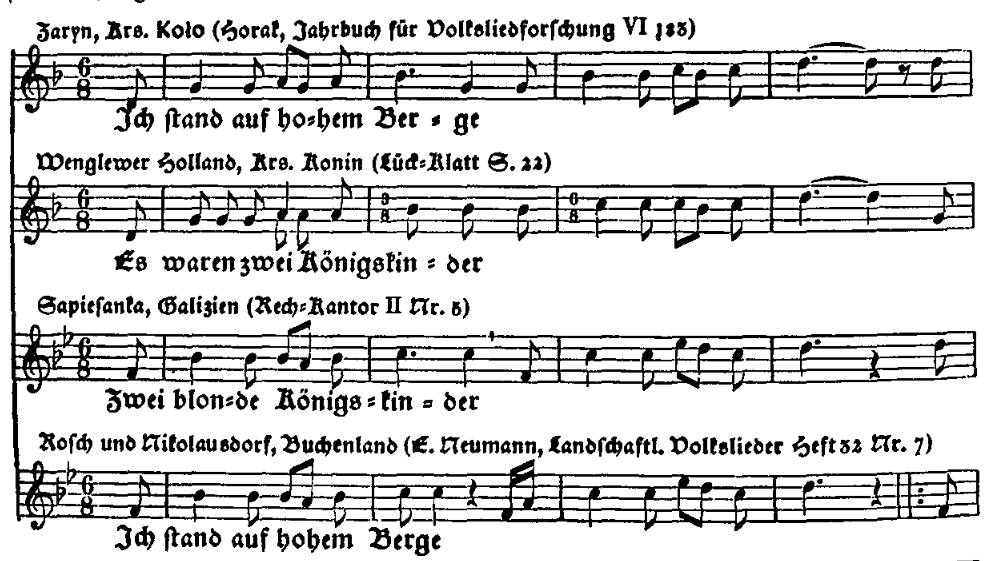
Zu einer anderen Ballade: „Graserin und Reiter" hat sich im Kreise Kolo jene Weise erhalten, die zum Liede „Ich hört' mir ein Sichelein rauschen" in Lothringen fortlebt und schon bei Forster überliefert ist, in der mittelpolnischen und lothringischen Fassung eine der schönsten deutschen Mollweisen. Zur selben Ballade, doch in Dur,

[3] Zur Methode der Altersbestimmung vgl. meinen Aufsatz „Das Alter der deutschen Volksliedweisen" (Deutsche Musikkultur IV 15—32).
[4] z. B. Jahrb. f. Volksliedf. VI 188, A 158 543 und A 158 436 (Wiegenlied mit der urtümlichen Formel c' a f a | c' a f:||).
[5] Erk-Böhme 1194, 1199, 1200, Brandsch I 3ff., 40.
[6] Vgl. Volksliedwerk II 256 und 266ff.
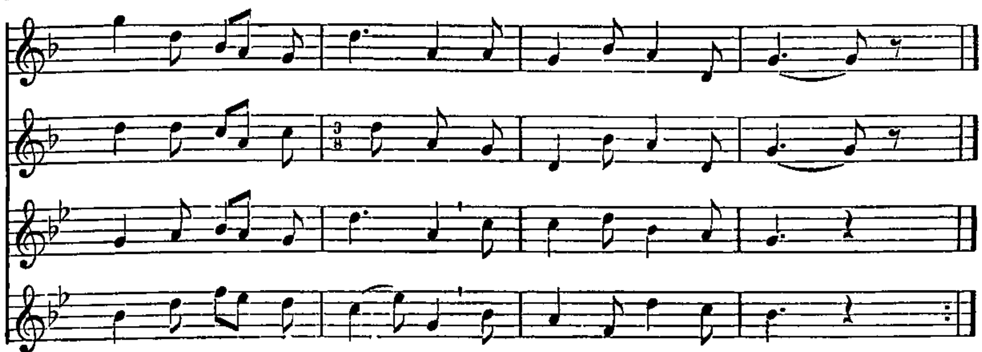
finden wir sie in Schlesien[7] und andererseits in Wolhynien. Hier weicht allerdings der Nachsatz ab, doch auch er scheint alt zu sein; die Fassung erinnert an eine aus dem 16. Jahrhundert überlieferte Melodie zum textlich gleichen Lied:




So wandeln und verwandeln sich unsere Volksweisen, und so sind neuzeitliche Melodien in alten verwurzelt. Besonders aufschlußreich für diese Vorgänge ist folgender Fall. Im ersten Band des Volksliedwerkes bespricht Quellmalz eine Fassung der „Königskinder" aus Mittelpolen und nimmt an, es habe sich hier eine Form der „Elslein"-Weise erhalten, die eindeutig auf die Belege des 16. Jahrhunderts zurückgehe. Die Übereinstimmungen scheinen uns jedoch gering und wenig individuell zu sein. Nicht mit dem „Elslein" hängt die Melodie in erster Linie zusammen, sondern ~~dem~~ mit einer alten Weise zu „Graf und Nonne"[8]. Unsere Übersicht zeigt den Zusammenhang:
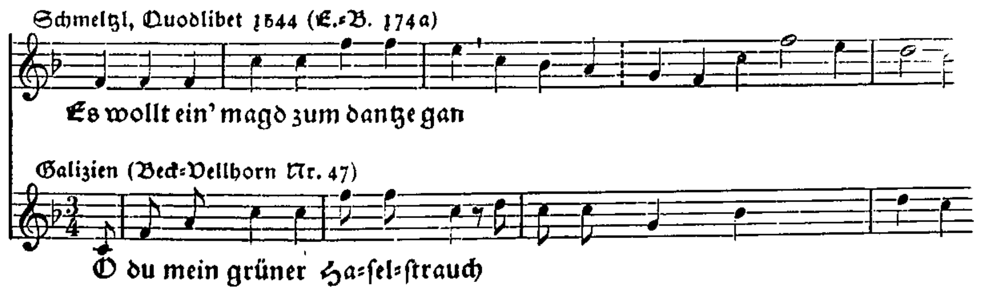



[7] Hoffmann-Richter Nr. 235; die andern Quellen sind A 158 452, Jahrb. f. Volksliedf. VI 183, Pinck I 195, Erk-Böhme 678.



Sie gibt zunächst die Mollfassung von „Graf und Nonne“ aus Mittelpolen, ein Stück edelster deutscher Volksmelodik, sodann die genannte Fassung zu den „Königskindern“, weiterhin eine in Galizien aufgezeichnete Variante[9], die im Vordersatz, und schließlich eine Fassung aus dem Buchenland (nun wieder zu „Graf und Nonne“), die im ganzen Verlauf nach der Durparallele umzentriert ist. Die letztere zeigt typische Merkmale des 19. Jahrhunderts, besonders in den Sextsprüngen und dem kurzen Schluß der ersten Zeile. Und doch hat sie sich aus einer alten Mollweise entwickelt! Zusammenhangslos für sich betrachtet, würde sie das nicht ahnen lassen.

Ebensowenig sieht man folgender in Galizien und anderen Landschaften lebenden Weise zu „Mädchen und Hasel“ an, wie alt sie ist. Offensichtlich hängt sie mit dem Fragment zusammen, das zum selben Lied in einem alten Quodlibet überliefert ist:



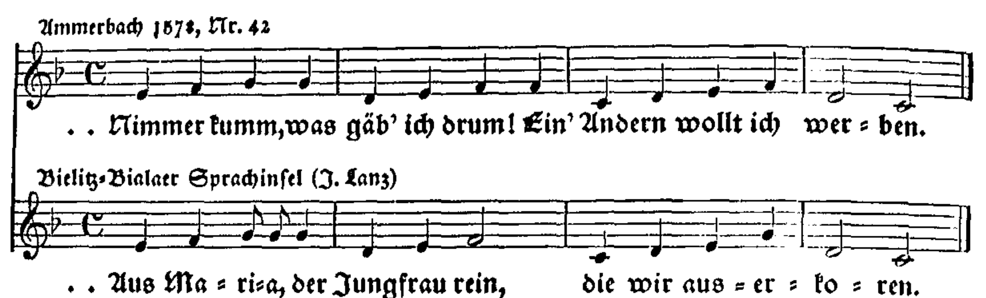

Mehrere alte Volksweisen haben sich in Polen zu geistlichen Liedern erhalten, „Maria, die ging wandern“ zum Beispiel, die zur selben Melodiefamilie gehört wie „Und unser lieben Frauen“ sowie „Ich wollte einmal freien gehn“[10]. Zum Lied

[8] In Moll ist diese wandelreiche Weise u. a. in den Niederlanden und Siebenbürgen überliefert (Coussemaker Nr. 56 u. Z. f. Volksk. XIX 195).

[9] Über sie heißt es bei Rech-Kantor „Die . . Ballade von den „Königskindern“ wird hier zu einer sanften, tieftraurigen Weise gesungen, die von den Liedern der slawischen Nachbarn beeinflußt wurde.“ Unsere Übersicht zeigt das Irrtümliche dieser Ansicht. So wie die Melodie vorliegt, ist sie rein deutsch. „Moll“ ist wahrlich kein Kriterium für slavische Herkunft.

[10] Rech-Kantor II Nr. 1 u. Beck-Vellhorn Nr. 10, Beuttner 1602, Pinck I 199.

„Maria wollte früh aufstehn“ wird in Galizien dieselbe Mollweise gesungen wie zum Liebeslied „Ich kann des Abends nicht schlafen gehn“ in Lothringen[11], zum Weihnachtslied „Das neugeborene Kindelein“ dieselbe Weise wie nach einer alten Orgeltabulatur zu „Mein Mann, der ist in Krieg gezogn, vor Leid so muß ich sterben“ und bei Melchior Franck zu „Schnur und Schwieger“:




Solche Festellungen, daß altdeutsche Weisen Jahrhunderte lang inmitten slavischer Umwelt fortleben, sind gewiß nicht bloß „musikgeschichtlich interessant“. Indem die Einwanderer alte deutsche Lieder erhielten, erhielten sie ihr Volkstum. Ihre Lieder halfen ihnen im Kampf gegen den ständig drohenden Verlust ihrer deutschen Art. Im Vorwort zu seiner Sammlung „Heimatlieder aus den deutschen Siedlungen Galiziens“ (1924) sagt Friedrich Rech: „Wenn unsere Väter nicht verzweifelten an ihrer Aufgabe, aus der Wildnis fruchtbare Fluren zu schaffen, wenn hier blühende Dörfer mit regem deutschem Leben entstanden, wenn wir, die Nachkommen jener Auswanderer, auch heute noch an Sprache und Sitte unserer Vorfahren festhalten, so ist es zum großen Teile euch, ihr Lieder unserer alten Heimat, zu verdanken“.

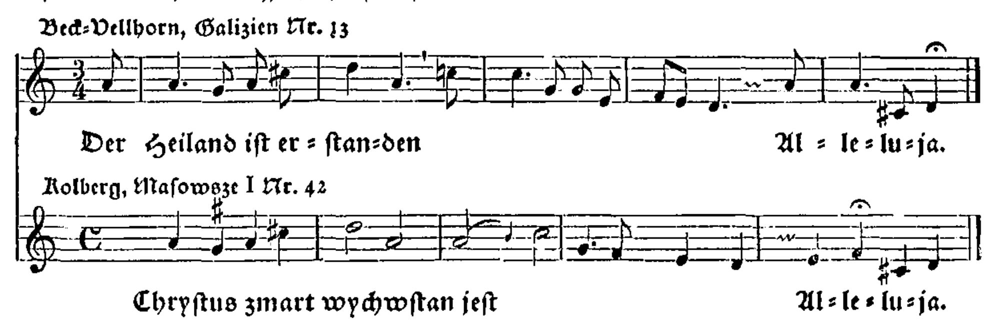
## II.

Aber nicht nur bei den deutschen Einwanderern leben altdeutsche Volksweisen fort, sondern auch in ihrer slavischen Umwelt. Dies zu zeigen gehört zu den wichtigsten Aufgaben in der musikgeschichtlichen Erforschung der deutschen Ostbewegung, aber auch zu den schwierigsten. Angesichts der Kulturbewegung auf allen Gebieten werden wir von vornherein erwarten können, daß auch die deutsche Volksmelodik auf die polnische eingewirkt hat und zwar nicht nur in Stilen und Gesetzen, z. B. in der Festigung des Tonsystemes und in der Ausbreitung von Dur und Moll, sondern durch die Übertragung ganzer Gebilde, wiewohl manche Hindernisse bestanden: der Gegensatz der Sprache war ein Hemmnis für die Übernahme der Liedtexte, und das nationale Selbstbewußtsein und die kämpferische Ablehnung deutscher Einflüsse dehnten sich auch auf das Gebiet der Volksmelodik aus[12]. Sieht man die vorliegenden polnischen Volksliedsammlungen[13] durch, so findet man allerdings nur wenige offen-

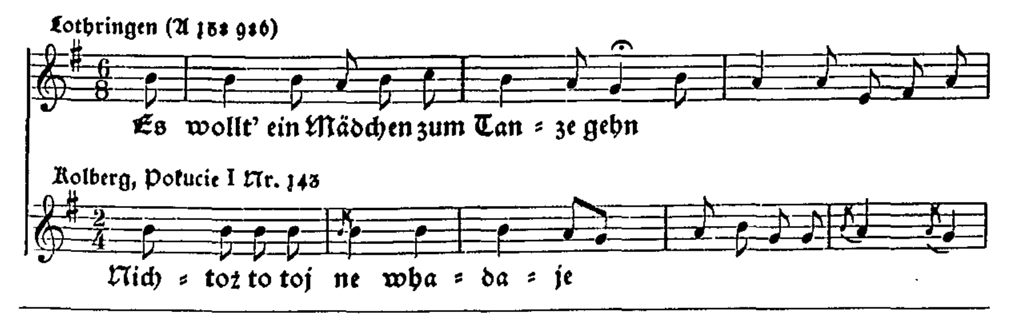
[11] Rech-Kantor II Nr. 2 und A 159 035. Pinck I 201 ist der verselbständigte Nachsatz der Weise.

sichtliche Entlehnungen altdeutscher Weisen[14]. Das mag zum Teil jedoch nur daran liegen, daß es nicht leicht ist, die deutschen Weisen wiederzuerkennen: wenn sie sich schon im eigenen Volk nach einigen Jahrhunderten oft bis zur Unkenntlichkeit verwandelt haben, wie dann wohl erst im fremden! Wieweit die Veränderung oft geht, sehen wir etwa an deutschen Lehnwörtern im Polnischen wie Erker — alkierz, Maurer — mularz. Darum wird in vielen Fällen der Zusammenhang nur durch die Auffindung mehrerer Zwischenglieder und in anderen überhaupt nicht sicher nachgewiesen werden können. Wir geben im folgenden nur einige Beispiele. Die Umbildungen sind in ihnen verhältnismäßig gering, aber für den Gegensatz deutscher und polnischer Melodik sehr kennzeichnend.

Bei deutschen Kolonisten in Galizien sowohl als auch bei Polen in Masowien lebt unser altes Osterlied „Christ ist erstanden":
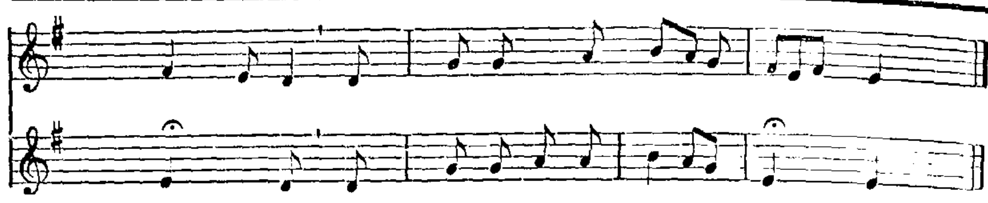



Den urtümlichen Dreizeiler, der in Lothringen zum „Mädchenmörder" und zu „Sieben Sträuß" gesungen wird, treffen wir zu einem polnischen Hochzeitsliede wieder:




[12] s. z. B. Lück „Der Mythos vom Deutschen in der polnischen Volksüberlieferung und Literatur" 1938, S. 165 u. 172.

[13] Eine Übersicht über diese gibt L. Kamienski in der internationalen Bibliographie „Musique et chanson pop.", 1934.

[14] Übernahmen neuerer Melodien sind naturgemäß häufiger festzustellen; z. B. Kamieński, Pieśni ludu pomorskiego 1936 Nr. 34, 54, 107, 120, 176 u. a. oder P. Klein (Karpathenland VI 17): „Es ist interessant zu beobachten, wie gerade die Lieder, die sich in den letzten Jahrzehnten als
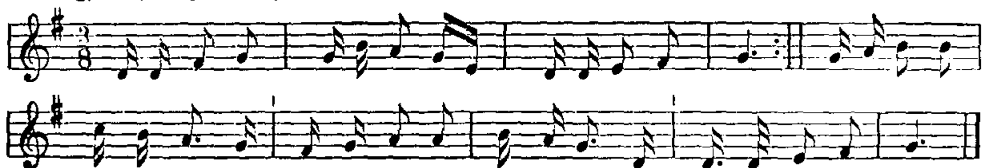


Die Zeilen sind hier zu Dreitaktgruppen umgesungen; nur die Schlußzeile beginnt auftaktig; das Melos scheint uns weniger zu fließen und zu schwingen als in den deutschen Fassungen; und die Tonart wirkt ohne Sekund und Sext, ohne fis und c, pentatonisch. Darin macht die polnische Fassung einen altertümlicheren Eindruck. Überhaupt müssen wir damit rechnen, daß sich im Slavischen oft Fassungen erhalten haben, die in mancher oder in jeder Hinsicht einen älteren Stand spiegeln als die entsprechenden Varianten in unseren Restlandschaften.

Von dem mittelalterlichen Reigentypus, den unter anderen die Kontrafaktur „Laßt uns singen und fröhlich sein — In den Rosen" und der Maireigen „Pater und Nonne" vertreten, finden wir sowohl bei den Volksdeutschen in Polen wie im polnischen Lied viele Fassungen, in Masowien z. B. die folgende:
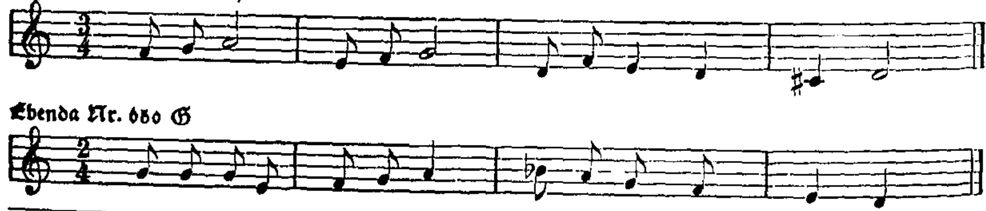


Kolberg, Masowsze I Nr. 122



Sie zeigt die in der polnischen Melodik so verbreitete Beschleunigung oder Schürzung der ersten Takthälfte („Mazurkarhythmus"). Die beliebten Dreitaktgruppen treten in einer oberschlesischen Fassung dieser Weise auf (Schramek-Byftroń Nr. 87). Im oberschlesischen Lied polnischer Sprache sind naturgemäß deutsche Einwirkungen besonders stark. Es finden sich z. B. folgende im altdeutschen Lied verbreiteten formelhaften Nachsätze:



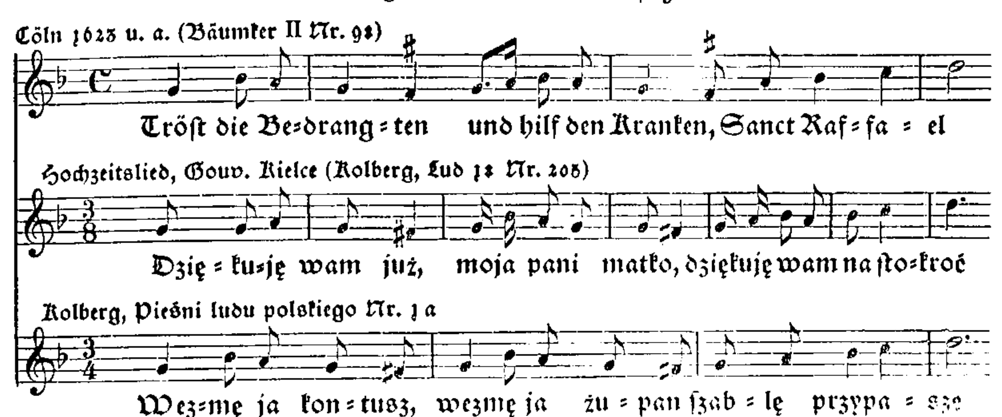
Ligęza-Stoiński S. 264



Ebenda Nr. 650 G

allgemein beliebte Volkslieder über das ganze deutsche Sprachgebiet ausgebreitet haben, von der polnischen Mitbevölkerung aufgenommen und in ihre Sprache übersetzt wurden. So wird das bekannte Lied „In des Gartens dunkler Laube" jetzt von der polnischen Jugend gesungen, und selbst in den Kreisen polnischer höherer Schülerinnen singt man es."

Sogar eine der beliebtesten polnischen Volksweisen, die in verschiedenen Fassungen und zu verschiedenen Texten in ganz Polen und außerdem im wendischen, mährischen, ostjüdischen Lied vorkommt, hängt mit einer altdeutschen Weise zusammen und stammt wohl von ihr ab; denn diese ist schon im frühen 17. Jahrhundert in deutschen und niederländischen Gesangbüchern weitverbreitet und nach Stil und Typus in unserer Volksmelodik verwurzelt. Wir geben nur die Vordersätze:




Die Gegenüberstellung der verschiedenen Fassungen derselben Weise macht einen allgemeinen Gegensatz zwischen der Melodik der beiden Völker und zwischen ihrer Wesensart überhaupt anschaulich. Die deutsche Weise zeigt stärkere und ruhigere Kraft, eine nicht nur äußerliche „Auftaktigkeit", ein zielstrebiges Ausgreifen, Sich-steigern und Aufbauen, ein nachdrücklicheres Ausholen und Ausschreiten zum Ziel. So kommt in ihren Volksweisen das verschiedene Wesen der Völker zum Ausdruck. Aus dem Wesen der Völker aber verstehen wir ihre Geschichte.

## DIE »VIOLA D'AMORE« IN DER AUFFÜHRUNGS-PRAXIS

VON WERNER EGINHARD KÖHLER

Unsere Bemühungen um stilgemäße Aufführungen der Kompositionen vergangener Epochen haben manches alte Instrument zu klingendem Leben wiedererweckt. Wir brauchen nur an Blockflöten, Gamben, Violen und Fiedeln, an Clavichord und Clavicembalo zu erinnern.

Diese Untersuchungen wollen sich mit einem Instrument beschäftigen, das in ähnlicher Entwicklung wie die Gambe — einst durch anpassungsfähigere Klangwerkzeuge verdrängt — die Konzertsäle zu erobern im Begriff ist und mit dessen Praxis sich Künstler und Laien auseinandersetzen müssen.

Die Literatur der Liebesgeige kann zeitlich in vier Abschnitte gegliedert werden. Im 17. Jahrhundert besteht fast noch keine selbständige Literatur für dieses Instru-

ment; sie wird vielmehr dieselbe wie die für Gamben, Violen, Lyren (und Geigen) gewesen sein. Erst als einige Virtuosen (Biber, Stolzenberger, Ariosti u. a.) begannen, für ihre Bedürfnisse entsprechende Kompositionen zu schaffen, entstand eine eigene Viola d'amore-Literatur.

Diese Epoche (etwa bis z. J. 1760 reichend) gibt mit ihrer Fülle der Skordaturen dem Spiel auf der Liebesgeige trotz verschiedener Richtungen ein einheitliches Gepräge und eine große Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und der Klangfarbe. Man kannte vier-, fünf-, sechs- und siebensaitige Instrumente von der Diskant- bis zur Tenor (und Baß-)lage und infolgedessen auch von den entsprechenden Größen des Corpus. Forschungen haben ferner ergeben, daß der Name Viola d'amore um 1700 zwei verschiedenartigen Instrumenten zugewiesen wurde.

Einmal bezeichnete man damit ein Instrument in Geigen- bzw. Bratschengröße mit teils Darm-, teils Metallsaitenbezug, zweitens bezog man den Namen auf einen Typ der Violenfamilie, der außer Spielsaiten (teils aus Darm, teils aus Metall) noch Resonanzsaiten (aus Metall) aufwies. Gemeinsam ist beiden Typen eine gewisse Ähnlichkeit der Klangfarbe, die durch die Metallsaiten hervorgerufen wurde. Übereinstimmend wird von allen Schriftstellern der silbrige und liebliche Klang gerühmt. Die erstgenannte Art hat sich nicht durchsetzen können und ist von der Viola d'amore mit Resonanzsaiten verdrängt worden.

Mit dem Aufkommen einer neuen Art der Thematik (Mannheimer und Wiener Vorklassiker) setzte sich gegen 1750 die (Dur)-Dreiklangsstimmung als allein herrschende durch. Dreiklangsmelodik, Passagen, Akkordfigurationen und dergleichen Errungenschaften bestimmen die Technik des Instruments. Andere Verwendungsmöglichkeiten stellen die Liebesgeige vor weitere Aufgaben. Die Viola d'amore-Virtuosen als meist hervorragende Geiger und Bratscher übertragen auch die typische Geigenfiguration auf das Viola d'amore-Spiel. Aus dieser Verschmelzung wächst ein aus der Technik des Instruments empfundener eigener Viola d'amore-Stil heraus. Mit Carl Stamitz' Tod (1801) wird diese zweite Periode abgeschlossen.

Zwischen 1800 und 1880 ist die Liebesgeige praktisch vom Musikleben ausgeschlossen. Nach dieser Zeit setzen die Wiedererneuerungsversuche ein. Eigene Kompositionen werden wieder geschaffen, Schulen und Lehrwerke entstehen, um die Liebesgeige bekannt zu machen. Die Dreiklangsstimmung wird beibehalten, aber man bemüht sich, auch die lineare Satzgestaltung und die neue Harmonik auf das Viola d'amore-Spiel zu übertragen. Bei der Übertragung der Kompositionen für die Liebesgeige sind es vor allem zwei Schwierigkeiten, mit denen der Spieler zu rechnen hat: die Stimmung und Notierung.

In vielen Fällen ist durch einen an den Beginn des Musikstückes gesetzten Akkord auf die Stimmung gewiesen. In anderen Fällen muß man sie erraten oder durch Versuche am Instrument feststellen. Über die Fülle der ehedem gebräuchlichen Skordaturen berichten viele Autoren. Einige Äußerungen mögen hier folgen.

Joh. Mattheson (Neueröffnetes Orchester, Teil 3, Hamburg 1713) führt den Dreiklang g c' es' (e') g' c'' an, desgl. Joh. Walther in seinem Musiklexikon 1732. Auch Joh. Phil. Eisel (Mus. Autodidaktos 1738) entscheidet sich für den c-moll oder den C-dur-Dreiklang. Heinrich Franz Bibers berühmte Partia für zwei sechssaitige Viole d'amore ist in dieser Art in C-moll komponiert. Joseph Majer erwähnt i. J. 1741 im Neueröffneten Theoretisch- und Praktischen Musiksaal folgende Stimmungen:

A a d' fis' a' d''   c g c e' a' d''
f a c' f' a' d''   c f c' d' g' d''
c g c' es' g' c''   d g h d' g' c''
H g d' g' b' d''   d a d' f' a' d''
f a c' f' a' c''   d g d' e' a' d''
d b d' g' d''   e a cis' e' a' d''
f a c' f' a' d''   d a d' fis' a' d''
e a cis' e' a' e''   d g d' g' b' d''.

Die praktische Literatur erweitert dies Beispiel noch um unendlich viele weitere Skordaturen, die auf die lyramäßigen Violenstimmungen zurückweisen.
Michael Praetorius (Syntagma Musicum 1619) zählte folgende Stimmungen der Viola bastarda, des ersten Instruments mit Resonanzsaiten, auf:

$A_1$ D G c e a d'
$A_1$ E A e a d'
$A_1$ D A e a d'
$A_1$ D G d g d'.

John Playford (Musicks Recreation on the Viol, Lyra way, 1661) ergänzt Praetorius' Angaben um die folgenden:

D G d g b♮ d'
D G d g b d'
D A d fis a d'
D A d f a d'.

Diese Skordaturen sind hier angeführt worden, weil sie in der Viola d'amore-Literatur ständig wieder vorkommen.
Die Anzahl und die Stimmung der Resonanzsaiten hat ebenfalls geschwankt. Michael Praetorius (a. a. O. Cap. 22) berichtete, daß die Aliquotsaiten mit den oberen im Einklang gestimmt wurden. Dasselbe bezeugen auch andere Autoren: Francis Bacon 1627, Marin Mersenne 1644, John Playford 1661, Daniel Speer 1687, Eisel und Majer, Leopold Mozart 1756, um nur einige Namen zu nennen. F. A. Weber (Speyersche Realzeitung 1789) führte dagegen an, daß man die unteren Saiten eine Oktave höher als die oberen gestimmt habe. Milandre (Methode facile pour Viole d'amour op. 5) stimmte die Resonanzsaiten: a h cis d' e' fis' g'. Jos. Kral (Anleitg. z. Spiel der Viole d'amour op. 10, 1870) schlug folgende Stimmung vor:

Obersaiten: d a d' fis' a' d''
Untersaiten: d fis a d' fis' a' d''

A. Corras (Methode de Viole d'Amour 19..) schreibt vor:

Obere Saiten: A d a d' fis' a' d''
Untere Saiten: d fis a d' fis' a' d''.

Paul Shirley ließ in seiner ganz hervorragenden Schule (The Study of the Viola d'amore 1921) die Resonanzsaiten, um auch dem Molldreiklang gerecht zu werden, folgendermaßen stimmen: d fis a d' f' fis' a'.
Das sogenannte Englische Violet war eine Viola d'amore mit doppelter Anzahl Resonanzsaiten. Fritz Wildhagen (Privatsammlung in Berlin) besitzt sogar ein Exemplar, das bei acht Spielsaiten zwanzig Aliquotsaiten trägt.
Nicht unerwähnt soll hierbei bleiben, daß gegen Ende des 18. Jahrhunderts einige Spieler (Carl Esser u. a.) die unteren Saiten wieder von der Liebesgeige entfernten, eine Tatsache, mit der man sich in unserer Zeit wieder auseinandersetzen muß (beispielsweise bei der Übertragung durch das Mikrophon). Mag aber auch das Nachklingen der unteren Saiten in manchen Fällen als ein störender Faktor empfunden werden, so beraubt man doch andererseits durch das Entfernen dieser Saiten die Liebesgeige ihres charakteristischsten Merkmals. Gerade das Flimmernde, Säuselnde, Rauchende und ins Unbestimmte Verschwimmende oder — wie die Alten übereinstimmend sagten — der silbrige sphärenhafte Klang macht das eigenste Wesen der Viola d'amore aus. Zum Vergleich und als ergänzendes Beispiel können wir das Baryton und die Fele (Hardanger Fiedel) heranziehen, deren Aliquotsaiten ausschließlich dissonierend gestimmt wurden. So wurden die Resonanzsaiten des Baryton in diatonischer oder chromatischer Folge (bis zu 19 Begleitsaiten!) geführt, während für die Fele folgende Stimmungen belegt sind:

| Obere Saiten: | Untere Saiten: |
|---|---|
| c' f' c'' g'' | f' g' a' c'' |
| c' g' c'' g'' | f' g' a' c'' |
| b' f' c'' g'' | f' g' b' c'' |
| as' es' c'' g'' | es' as' b' c'' |
| c' g' c'' e'' | e' g' a' c''. |

Außer einigen Mischformen hat man auch die Tanzmeistergeige, Violine und Bratsche versuchsweise mit Resonanzsaiten bezogen.
Ob die Liebesgeige mit Bünden bezogen worden ist, läßt sich nicht mehr eindeutig feststellen. Der einzige Autor, der für Bünde eintrat, war F. A. Weber in seinem ausführlichen Aufsatz über die Viola d'amore (Speyersche Realztg. 1789). Nachgewiesen sind derartige Instrumente nicht. Tatsache ist, daß die Klangfarbe eines gebundenen Instrumentes sich verändert; sie nähert sich wieder dem Klang der leeren Saiten. Man könnte beim Vortrag von Werken, die aus der Blütezeit der Violen und Gamben stammen, den Gebrauch von Bünden befürworten. Für die spätere Zeit halten wir die Benutzung gebundener Instrumente für abwegig. Aus spieltechnischen Gründen (zur Erleichterung der Intonation) Bünde aufzuziehen, ist verwerflich. Leopold Mozart empfiehlt diesen Spielern (Violinschule 1756), lieber eine Holzaxt zur Hand zu nehmen.

Die zweite Schwierigkeit bei der Übertragung von Werken für die Viola d'amore ist die Notation, insbesondere die Schlüsselfrage. Die alten Schlüsselvorzeichnungen in der Liebesgeigen-Literatur bieten ein ziemlich verwirrendes Bild. Wir finden den Violinschlüssel, den sog. französischen Violinschlüssel, Alt- und Tenorschlüssel und den Baßschlüssel. In nahezu der Mehrzahl aller Fälle dient der Schlüssel nur als Schmuck. Ihm kommt gar keine Bedeutung zu. Das trifft besonders den C-Schlüssel.
Man notierte gewöhnlich, wie es auch bei den Violinskordaturen der Fall war, daß der Spieler wie auf einer in Quinten gestimmten Geige musizierte, nur daß die Noten anders klangen, als es daß Notenbild vermittelte. Bei viersaitigen Instrumenten bot das dem Ausführenden, der doch zumeist Liebhaber war, keine besonderen Schwierigkeiten. Für die Notierung der tieferen Saiten bediente man sich gewöhnlich des Baßschlüssels. Statt des Violinschlüssels finden wir oft den C-Schlüssel, dem — wie angedeutet — in dieser Form, auf der ersten, dritten oder vierten Linie oder auch in irgendeinem Zwischenraum stehend, keinerlei Bedeutung zukommt. Es gibt auch Komponisten, die folgendermaßen notieren: 2 Violinschlüssel auf 2 Systemen. Das obere Liniensystem gilt für die drei oberen Saiten, das untere für die vier unteren Saiten. Die Noten des unteren Systems klingen eine Oktave tiefer.
Ariosti schließlich benutzte die Fixierung des Violinschlüssels auf verschiedenen Linien des Notensystems, um Lagenwechsel anzudeuten.
Die Schlüssel wurden aber auch im originalen Sinne verwendet, so der Violinschlüssel auf der ersten und zweiten Linie (Locatelli), der Altschlüssel (Bach, Graupner) und der Baßschlüssel, der teils original, teils eine Oktave höher erklingt, z. B. in Vivaldis drei herrlichen Konzerten.
Soll der Violinschlüssel tiefer gelesen werden — auch das kommt vor — sind für die einzelnen Töne Oktavzeichen gesetzt.
Ferner ist noch die häufig vorkommende Art zu erwähnen, die Viola d'amore in einer anderen Tonart zu notieren, als die Begleitinstrumente. So notiert Rust im Duett für Viola d'amore und Violoncello dieses in D-dur, die Violastimme in F-dur. Auch das Haydn-Trio (Cod. 19344 der Wiener Hofbibl.) gehört zu dieser Gattung. Anlaß zu dieser Notierungsart wird für viele Spieler die Tatsache gewesen sein, daß sich das Solo-Instrument durch die andere Klangfarbe vorteilhafter von den begleitenden Instrumenten abhob, während der Spieler seinen Part in der gewohnten Griffart ausführen konnte. Man denke nur an Paganinis D-dur-Konzert (in der die Violine), an Mozarts Concertante für Violine und Viola oder an sein Jagdrondo für Streichtrio und Orchester (in denen die Viola höher eingestimmt wurde).
Ob die Liebesgeige zum Generalbaßspiel herangezogen worden ist, konnte bisher nicht nachgewiesen werden. Greulich hat in seiner Dissertation über die Lyren gezeigt, daß diese Instrumente zur Ausführung von Generalbässen herangezogen wurden. Dasselbe ist für Violen und Gamben belegt. Man darf also vermuten, daß — wenn die örtlichen Verhältnisse es gestatteten oder vielmehr aus Mangel an ge-

eigneteren Instrumenten dazu zwangen — die Liebesgeige für diesen Zweck ebenfalls verwendet werden konnte, zumal sie ja durch Umstimmen der jeweiligen Tonart anzupassen war. Akkordtechnisch ist eine einfache Generalbaßbegleitung auf diesem Instrument durchaus auszuführen. Vielleicht ist auch eine der größeren Arten (Basse de Viole d'amour; siehe Leipziger Musikinstrumenten-Sammlung, die mehrere derartige Exemplare enthält) dafür verwendet worden. Durch die mitschwingenden Resonanzsaiten konnten die Akkorde nur an Klangfülle gewinnen.
Die Verwendung der Viola d'amore ist in erster Linie solistisch, auch wenn sie in Kammermusik- oder Orchesterwerken auftritt. Man kann dabei zwischen Kompositionen unterscheiden, in denen die Liebesgeige ihrer Eigenart entsprechend verwendet wird (melodisch-akkordisch) und anderen Werken, in denen sie ebenso gut durch ein entsprechendes Melodieinstrument ersetzt werden kann.
Ferner gibt es Komponisten, die die Diskantlage bevorzugen und hohe Lagen aufsuchen. Meist handelt es sich dabei um hervorragende Geiger (Locatelli u. a.). Eine weitere Gruppe bezeugt ihre Vorliebe für die Altlage (Graupner!), und eine dritte Reihe von Komponisten — meist die großen Virtuosen von Biber, Stamitz, Rust bis zu Hindemith — nutzt alle klanglichen und technischen Möglichkeiten aus.
Als Streichbogen dürfte sich für die Darstellung der älteren Literatur ein langer Gambenbogen am besten eignen; der Akkorde wegen darf er nicht zu kurz sein. Für diejenigen Kompositionen, die differenziertere Stricharten voraussetzen, kommt nur ein Geigen- bezw. Bratschenbogen — je nach der Größe des Corpus — in Frage.
Der Steg der Viola d'amore darf trotz des akkordischen Spiels — besonders bei siebensaitigen Instrumenten — nicht zu flach sein, weil sonst bei stärkerem dynamischen Spiel die Nachbarsaiten miterfaßt werden.
Da viele alte Instrumente infolge unserer heutigen Orchesterstimmung die starke Spannung der Saiten nicht mehr aushalten, wird der Spieler häufig Kompositionen tiefer transponieren oder lieber auf neuen Instrumenten musizieren.
Bedauerlich ist die Tatsache, daß zu wenig Bratschisten dieses Instrument beherrschen, so daß man leider die Liebesgeige durch sordinierte Violen ersetzt resp. gewöhnliche Bratschenstimmung anwendet und die überzähligen Saiten entweder im Einklang mit den anderen stimmt oder gar entfernt. Dabei gibt es Orchesterstellen genug, die der Viola d'amore bedürfen und das Erlernen dieses schönen Instrumentes rechtfertigen. Außerdem haben unsere Meister, die eine ganz bestimmte Klangvorstellung zum Ausdruck brachten, Anspruch darauf, ihren Intentionen gemäß aufgeführt zu werden.

Über die dritte Epoche der Viola d'amore-Literatur, die die Jahre zwischen 1800 und 1880 ungefähr umfaßt, ist wenig zu sagen, war sie doch eine Zeit des Stillstandes und Niederganges gewesen. Außer Meyerbeers Hugenotten, die in allen Schulen zitiert werden — von den anderen, viel wichtigeren Orchesterstellen erfährt man nie etwas — sind keine Werke bekannt, in denen die Liebesgeige auftritt. Im Jahre 1870 gab Kral in Prag als op. 10 eine Anleitung zum Spiel der Viola

d'amore heraus, der ein Nocturne op. 9 vorausging. In London warb der Konzertmeister Carl Zöller durch eigene Kompositionen und Transkriptionen für eine Wiederbelebung. Seine i. J. 1885 erschienene „Method for the Viole d'amour" leitete dann die vierte Epoche ein, die in raschem Aufschwung der Liebesgeige neue Freunde erwarb und bei Kennern und Liebhabern Aufmerksamkeit und Interesse weckte.

Die Durdreiklangsstimmung blieb in der Form: (A) d fis a d' fis' a' d" oder (A) d a d' fis' a' d". Die Notierung beschränkte sich auf Violin- und Altschlüssel.

Neue Schulen entstanden von A. Corras (Paris), P. Shirley (New York), M. L. Goldis (Leipzig). Kienzl, Puccini, Pfitzner, Bossi, Massenet, Loeffler und viele andere Komponisten verwendeten die Viola d'amore wieder in ihren Opern und Orchesterwerken. Solokompositionen, Kammermusikwerke und Bearbeitungen schufen u. a. Clemens Meyer, Paul Hindemith, Otto Müller-Daube, Casadesus, Dreßkell, Theod. Kretschmann.

Es wäre dringend zu wünschen, nicht nur die Viola d'amore weiterzuverbreiten, sondern auch die zum größten Teil noch brachliegende Literatur der vergangenen Zeiten, unter der sich äußerst wertvolle Werke befinden, einem größeren Kreise wieder zugänglich zu machen.

# Stätten deutscher Musikkultur

## FREIBURG I. BR.[1]

„Von Breisgau und Ortenau wird beobachtet, daß solche Nationen zur Musik vielleicht mehr, als gar viele andere aufgelegt seyen. Kaum wird ein Dorf in diesen Ländern angetroffen, wo nicht ein paar Musikanten zum wenigsten wohnen und Musikalien zu finden. Überall fast ist Anlage und Lust zur Musik zu erblicken. — In allen Ständen der breisgauischen und ortenauischen Gegenden giebts ein, oder das andere unvergleichliche Talent, — auch selbst Virtuosen. — Warum aber so wenige sich hervor thun, — hievon seyen die hauptsächlichsten Ursachen darinn zu suchen: weil diese Landschaften zu vielerley Herren gehören, — die Territorien gar vermischt und zerstreut liegen, — auch kein brillanter Hof, kein Operntheater, keine Besoldung, kein Absatz musikalischer Aufsätze, und selten — Brodmangel da ist." Diese Beobachtung, die der Straßburger Freiherr Böcklin von Böcklinsau als umfassend durchgebildeter Musikliebhaber gegen Ende des Aufklärungs-Jahrhunderts in einem Reisebrief veröffentlicht,[2] darf man auf die gesamte Musikgeschichte des Breisgaus und seiner Hauptstadt ausdehnen: die Bevölkerung ist musikalisch gesund beanlagt; die herrschaftliche Zerspaltenheit läßt es zu keiner rechten Ausnützung auch der musikalischen Möglichkeiten kommen; das

[1]) Eine geschlossene, quellenkundliche Darstellung der Musikgeschichte Freiburgs i. Br. steht aus. Der rührige Geschichts- und Heimatforscher H. Schreiber, ein Freund und Lehrer Jakob Burckhardts, hat in seiner Stadt- und Universitätsgeschichte, in zahlreichen Kleinbeiträgen zu Adreß- und Taschenbüchern um die Mitte des vorigen Jahrhunderts manche musikgeschichtliche Einzelheit mit angeführt. Fr. J. Mone veröffentlichte in seinem Badischen Archiv für Landeskunde einige musikalische Quellen. Ueber das Leben der erinnerungsfreudigen Gesangvereine liegen mehrere Gedenkschriften vor. Jüngst hat G. von Graevenitz einige Abschnitte der städtischen Musikgeschichte gekennzeichnet und vor allem die musikalischen Begebenheiten der letzten Vergangenheit liebevoll zusammengestellt. Ein Vortrag des Bürgermeisters Dr. Hofner über Musik in Freiburg wurde leider nicht dem Druck übergeben.

[2]) Vgl. F. S. A. von Böcklin, Beyträge zur Geschichte der Musik, besonders in Deutschland, Freiburg in Br. 1790, S. 102 f.; dazu: J. Müller-Blattau, Ein alemannischer Musikfreund zu Goethes Zeit, Volkstum und Reich, Jahrbuch der Stadt Freiburg i. Br., Bd. II (1938), S. 166 ff.

Fehlen eines mächtigen weltlichen oder geistlichen Auftraggebers versagt dem Land einen überragenden kulturellen Gedanken und seine gestaltenden Kräfte; die Fruchtbarkeit des Bodens erspart den Bewohnern etwa mit musikalischen Mitteln einen Broterwerb zu suchen und damit ihre guten Anlagen bedeutend zu fördern; die Schönheit der Landschaft lähmt harte Entscheidungen. Die Musikgeschichte selbst verdeutlicht und ergänzt die Böcklinschen Erfahrungen durch kennzeichnende Züge.

Die ersten musikalischen Nachrichten stammen aus der Zeit der Minnesänger. Berthold V. von Zähringen, dessen Geschlecht die Stadt Freiburg gegründet hatte (1120), bezog nach langen erfolgstüchtigen Fernfahrten das Schloß über der Stadt und entfaltete hier ein welt- und kunstfrohes Leben. Es wird berichtet, wie in der Burghalle Fiedel und Orgel erklangen. Nach guten Zeugnissen darf man den Epiker Hartmann von der Au in den Kreis dieser ritterlichen Dichter und Sänger stellen. Wer heute nach Hartmanns Vers „Zu Brisgaw in den Wald" geht, stößt am Schönberghang vor Freiburg bei seinem Namensdorf Au noch auf die wappengezierten „Burghöfe". Zur gleichen Ritterrunde zählten Berthold von Herbolzheim, der „Dem edlen Zäringere ... durch seiner Hulden solt" sein phantasiereiches Alexanderepos schrieb, und der Ritter von Kürnberg, dessen minnigliche Lyrik manche Neuformer fand. Herbolzheim und Bleichheim, das die Reste des Kürnberger Schlosses birgt, leben heute zwischen Kandel und Kaiserstuhl dem gleichmütigen Tabak- und Weinbau. Wappen und Bilder dieser Freiburger Dichtersänger verwahrt die Manessische Handschrift. Die Zähringer Herzöge sind als Reichsverweser von Burgund früh kulturelle Beziehungen zum Westen eingegangen, die auch später wieder anklingen.

Das kräftige Leben der mittelalterlichen Stadt, die im Kampf mit den Erben der Zähringer immer mehr Selbständigkeit erlangt hatte, erwuchs um ihr unvergleichliches Münster.[3] In seine Wand waren die Markttafeln eingetragen; seine Steine zeigten die Maße für Brot und Ziegel, Tuch und Band; seinen Platz umsäumten „Luegstühle", so daß die Bürger, die Platz und Straße gleichsam als erweiterte Wohnräume betrachteten, aus ihren verdeckten Lauben dem volksbunten Treiben zuschauen konnten. Als städtische Pfarrkirche war es geistiger Kern-, religiöser Sammelpunkt. Das Fehlen einer straffen Herrschaft von europäischer Anstrengung und Geltung ließ dem volksmusikalischen Eigenleben der Bürgerschaft um so freieren Lauf. Hier liegen die eigentlichen Kräfte. Vom Turm herab meldeten die Türmer mit ihren Instrumenten Gäste, Feinde, Feuerbrände und den Stundengang. Die Ratsmusikanten, die mit den Türmern in eifersüchtigem Streit standen, ließen keine Hochzeit, keine Taufe aus. Das Münster nahm beide Feste auf. Die häufigen feierlichen oder übermütigen Umzüge der Zünfte, Bruderschaften, Studenten, Geistlichen begannen am Münster und endeten auch hier. „Singerknaben" und Stadtmusiker fehlten dabei nicht; stets wurde gesungen. Den jahresfestlichen „Lichtbraten" der einzelnen Zünfte rief man mit Pfeifen und Trommeln aus. Von den zunfteigenen Festtänzen, die sich oft nur von einer Vielle antreiben ließen, waren der gläser- und reifenschwingende Küfertanz und der kampfahmende Schwerttanz wohl am kunstvollsten. Die gabenheischenden Umgänge der „Sternsinger" aus den Schulen und der Kurrendaner aus den Spitälern fanden am Münsterplatz ihren Höhepunkt. Hier und auf den freien Flächen von „Ober"- und „Unterlinden" kamen Burschen und Mädchen an den Abenden zu singfrohen Reigentänzen zusammen, die sich so auswuchsen, daß der Rat sie „bis zum Salve" beschränken mußte. Die „Almosenknechte" sollten schließlich „die Spielleute, so zu Abendtänzen helfen, in das Spitals-Gefängnis legen". Auf diesen Plätzen wurde auch das rätselratende und wettstreitende „Kränzleinsingen" geübt. Manche Züge dieses lebenskräftigen und -formenden musikalischen Brauchtums, zu dem hier noch das Gutjahrsingen, die Johannisfeuer in den Straßen mit Sprüchen und Sprüngen, das musikalische Maibaumeinholen, das Begraben der Fasnacht mit Trommeln und Pfeifen u. a. m. gehörte, konnte trotz zahlreicher behördlicher Verbote noch vor hundert Jahren beobachtet werden. Für die musikdurchwirkten Komödien und Mysterienspiele der Zünfte richtete man am Münster die Schaubretter auf. Die Passionsdarstellungen gingen unter „viel Geläut und Sin-

[3]) Vgl. K. Bauch, Freiburg i. Br. Kunst, Geschichte, Landschaft, Freiburg Br. 1938.

gen", die Szene „von den letzten Dingen" mit Posaunenschall vor sich. Als ländliche Handelsstadt, die den Schnittpunkt der großen oberrheinischen und Schwarzwälder Fernstraßen besetzt hielt, hatte Freiburg oft „Violin-Zieher und welsche Geiger" in seinen Mauern. Wanderpoeten improvisierten Fragstücke in den Schenken und wurden bei vieldeutigen Antworten ausgewiesen. Nach großen Seuchen wallfahrteten die Geißler mit ihren kennzeichnenden Liedern büßend durch die Stadt (14. Jhdt.). Jährlich streiften die Züge der Jakobsbrüder den Ort; ein jeder mußte „Treue geben, daß er in Jahresfrist nicht hier gewesen"; darauf wurde dem Schwarm erlaubt, „durch die Stadt zu singen und weiter nicht". In dieser eigenständig erblühenden Musiklandschaft mußte das Volkslied zur besonderen Frucht kommen.[4]

Die Gottesdienste, Bruderschaftsfeiern, Altäre, Stiftungen erhielten im Münster die Musik. Hier versah die städtische Trivialschule mit ihrem Schulmeister als Kantor zugleich den Singdienst nach Art ländlicher und kleinstädtischer Arbeitsgliederung. Eine eigene Musikstiftung, die in Wettbewerb mit den anderen berühmten Stadt-, Dom- oder Hofkantoreien des Südens und Westens hätte treten können, fehlte. Musikalische Denkmäler scheinen verschollen. Der Choralgesang wird auch hier der freieren deutschen Überlieferung gefolgt sein wie anderswo in weltlichen Pfarrkirchen, während die Musikpflege der Klöster, von denen eine Urkunde zwanzig aufzählt (1390), streng an die Richtlinien der südlichen oder westlichen Muttergründungen gebunden blieb.[5] Heinrich von Laufenburg, „erzpriester und dechan der Dechanye ze Fryburg in brys", erreichte als bedeutender Umformer alten Volksliedgutes und Neuschöpfer tiefangelegter Lieder den Rang der großen süddeutschen Dichtermusiker Oswald von Wolkenstein und des Mönchs von Salzburg, ehe er sich in ein Johanniterkloster Straßburgs zurückzog (1445).[6] Ein Ulmer Meister baute die frühest bezeugte Münsterorgel „mit hülzen flauten" (1493); Konrad Buchner, ein Enkel des Hans von Konstanz, war ihr erster Spieler mit großem Namen. Von dem Organisten Hans Weck jener Zeit sind Werke überliefert. Die Promotionsfeiern der Universität und die späteren Disputationen des Jesuitenkollegs wurden im Münster mit Gesangs- und Instrumentalmusik begangen.

Besuche von Fürsten und Herren brachten Musik und Musiker aus der weiten Welt herzu. In der Zeit der Burgundischen Verpfändung hielt der unglückselige Landvogt Karls des Kühnen, Peter von Hagenbach, seine herausfordernden und ausschweifenden Feste mit Schalmeien und Viellen, Orgeln und Lauten, bis ihn die vereinte Macht oberrheinischer Städte in Breisach richtete (1474).[7] Maximilian I. wohnte oft in seiner Breisgauer Lieblingsstadt und ließ sich hier einen Alterssitz erbauen. Zum Freiburger Reichstag brachte er die prächtigen Feldtrompeter mit und hat hier die Urkunde zur Neugründung seiner Hofkantorei ausgefertigt, die der deutschen Musikübung des neuen Jahrhunderts als Vorbild galt (1498). Ludwig Senfl, der als führender Liedkomponist seiner Zeit zum letzten Leiter dieser berühmtesten Hofkapelle Europas berufen wurde, ist dem Breisgau besonders eng verbunden: sein Vater war als Motettensänger von Freiburg nach Zürich ausgewandert.

Das Beziehungsnetz der alemannischen Städte Konstanz — Basel — Freiburg — Straßburg, das durch Wehr- und Wirtschaftsbünde verschiedentlich gestärkt war und schon früh eine kulturelle und insbesondere musikalische Bestätigung erhielt, wird mit der Gründung der Freiburger Universität neu gekräftigt (1456). Die Hochschule besaß im Bischof von Konstanz, zu dessen Diözese sie auch kirchlich gehörte, ihren päpstlichen Bevollmächtigten, im Bischof von Basel ihren Kanzler. Die kritische, freimütige Geistesbewegung zu Beginn der Neuzeit brachte die neue Anstalt mit führenden Männern des

---

4) Vgl. Alemannisches Liederbuch, in Verb. mit O. v. Greyerz, J. Müller-Blattau, J. Simon hg. v. K. Keller, Freiburg i. B. 1938; Alemannische Lieder, Hanseaten Singeblatt Nr. 27 u. 28, hg. v. W. Ehmann

5) Vgl. H. Wachtel, Die liturgische Musikpflege im Kloster Adelhausen seit der Gründung des Klosters 1234 bis um 1600, Freiburg i. Br. 1939. Die Musik der mystisch erregten Dominikanerinnen-Niederlassung, aus der auch wertvolle bildnerische Kunstgegenstände erhalten sind, fand ihre besondere Ausprägung in zahlreichen eigenen Sequenzschöpfungen. Die Normalordnung zeigt gallikanische Verbindung.

6) Vgl. J. Müller-Blattau, Heinrich Laufenberg, ein oberrheinischer Dichtermusiker des späten Mittelalters, in: Elsaß-Lothringisches Jahrbuch, Bd. XVII (1938), S. 143 ff.

7) Über „Hagenbach, den schampern man", berichtet eine Ballade der Zeit. Vgl. R. v. Liliencron, Historische Volkslieder der Deutschen, Nr. 131; gekürzt auch bei K. Keller, a. a. O. S. 25.

rheinischen Raumes in Verbindung: Stürzel, Reisch, Sturm, Wickram, Wimpheling, Reuchlin, Kaisersberg, Brand, Murner, Zasius u. a. m. Zwischen den Schulen und Hochschulen dieser Oberrheinstädte, zu denen Rottweil, Schlettstadt, Kolmar kommen, entstand ein reger Austausch. In dieser wissenschaftsgeneigten Zeit kam die Landschaft zu grenzgreifenden geistigen Leistungen, an denen auch Freiburg und die Musik teilhaben. Der Freiburger Universität war ein Gymnasium angegliedert, das die musikalischen Grundfächer lehrte und jährlich zweimal mit musikalisch gegliederten Schuldramen hervortrat. In der Hochschule vertrat Konrad **Stürzel**, der spätere Wiener Kanzler, schon zu Anfang im Rahmen der mathematisch-philosophischen Vorlesungen die „musica“. Von Konstanz aus studierte Sixt **Dietrich** in Freiburg (1508/09), der über Straßburg an den Bodensee zurückging und schließlich als erster musikalischer Zeuge der neuen Glaubensbewegung in St. Gallen ein Opfer seiner Überzeugung wurde. Aus Basel kam der auch musikalisch vielseitig gebildete Humanist Bonifazius **Amerbach**, zuerst als Schüler (1514), dann als Lehrer (1524), bis die heimische Universität den beneideten Besitzer der Kotterschen Klaviertabulaturen zurückrief (1527).

Freiburg hatte sich früh unter den Schutz des Habsburgischen Hauses begeben (1368). Als das neuentfachte Geistesleben einer Glaubensentscheidung nicht mehr ausweichen konnte, wurden die „österreichischen Vorlande“ nach dem Wormser Edikt (1521) mit entschlossener Härte in die Schranken des alten Glaubens zurückgetrieben. Dadurch nahm sich die Schwarzwaldstadt selbst aus dem sie umgebenden protestantisch gewordenen Städteverband heraus, der teilweise in einer bedeutenden, weltoffenen Entwicklung stand.[8] Manche Männer freigeistiger Haltung mußten Freiburg verlassen; andere kamen; vor allem solche, die in dem stillen vorderösterreichischen Winkel, der zunächst im elässischen Ensisheim aus verwaltet wurde, einer tieferen Entscheidung auszuweichen gedachten. So zog Heinrich **Glarean** nach Freiburg, im gleichen Jahr und aus ähnlichen Gründen wie sein Freund Erasmus (1529). Seine Vorlesungen über Poetik, Rhetorik und Musik, die er durch 34 Jahre hindurch ununterbrochen hielt und gelegentlich singend eröffnete, sein studentisches Alumnat im Haus „Zum großen Christoffel“, in dem viel musiziert wurde, sein Figuralchor im Klarissenkloster, für den er selbst komponierte, sein Eintreten für den Gesangsunterricht der Schüler, die singen sollten, „damit sie lerend das mul uff thun“ gaben ihm im Musikleben Freiburgs einen gewichtigen Platz; sein hier geschriebener Musiktraktat „Dodekachordon“ (1547) verlieh ihm europäische Geltung. Das Münster verwahrt seinen Grabstein.[9] Der als Musiktheoretiker gleichbedeutende Rottweiler Lehrer Glareans, Johannes **Cochläus**, war in der schwäbischen freien Reichsstadt geboren (1479). Im Umzugsjahr des Baseler Humanisten wurde der aus Straßburg gebürtige Othmar **Luscinius** nach weitläufigen Studien und Fahrten vom Erzhause als eifernder Ketzerfeind an die Freiburger Universität empfohlen. Man drängte den erfahrenen Wissenschaftler jedoch auf ein Münsterpfarramt ab. Nach seinen frühen „Institutiones musicae“ schrieb er hier die berühmte „Musurgia seu praxis musica“ (1536). Der ehemalige Hausgenosse des Erasmus zog sich später in die sichtschöne Karthause vor Freiburg zurück und liegt hier begraben (1537). Die Quellen berichten immer wieder von dem musikalischen Gemeinschaftssinn und Übermut der Studenten in Bursengesängen, Festmusiken, Serenaden, Katzenständchen.

Die **Meistersinger**, auch in Kolmar und Straßburg bezeugt, gaben um diese Zeit der Bürgerschaft einen musikalischen Mittelpunkt. Schon der Breisacher Schulmeister **Walther** und **Veit Weber**, der Freiburger Sänger der Burgunder Kriege, machten ihrem Musikhandwerk Ehre. Der Obristmeister Peter Sprung stiftete ein tragfähiges Legat (1513). Die gewöhnlichen Singstunden hielt man auf der Zunftstube der Tuchmacher, im Haus „zum Rosenbaum“, die beiden jährlichen öffentlichen Hauptsingen im Refektorium der Dominikaner, dem heutigen Vinzentiushaus, ab. Die Singerzunft, die für das gemeindliche Leben vor allem durch ihre z. T. erhaltenen Komödien- und Mysteriendichtungen von Bedeutung war, scheint ihre regelstrengen

[8] Vgl. G. **Ritter**, Freiburg als vorderösterreichische Stadt. Jahrbuch der Stadt Freiburg i. Br., Bd. II, S. 199 ff.; **Ders.**, Der Oberrhein in der deutschen Geschichte, Freiburger Universitätsreden Nr. 25, Freiburg i. B. 1937.

[9] Vgl. H. **Schreiber**, Heinrich Loriti Glareanus, Freiburg i. Br. 1837.

Bräuche gegen Ende des 17. Jahrhunderts aufgelöst zu haben. Das Erbe der Volksschauspiele übernahmen die Jesuiten, um es für ihre Zwecke umzuwerten. Die Regierung hatte diesen Orden der Universität, an der einst schon der verschlagene, ketzerwütige Eck lehrte, aufgezwungen (1620). Im Hofe des neuerrichteten Kongregationshauses führten die Brüder mit ihren Schülern regelmäßig ihre Lehrstücke auf, bei denen die Musik ein wichtiges Wirkungsmittel war. Auch ein Singstück, „Ferdinand Cortez“, kam früh zur Darstellung (1640).

Die Folgezeit, in der Freiburg durch stete Kriegszüge unendlich leiden mußte und schließlich zur Festung Ludwigs XIV. wurde (1670), ließ der musikalischen Selbstentwicklung keine Möglichkeiten offen. Die Bürgerwehr hatte ihre eigene Musik; die österreichische Garnison besaß besonders tüchtige Musiker. Beide traten gelegentlich mit Schauspielen völkischen Inhalts gegen die Jesuiten auf. Die Soldaten verboten den Bürgern das Blasen der kriegerischen und herrschaftlichen Trompeten. An den musikalischen Barock scheint Freiburg über die Jesuitenmusik hinaus keinen Anschluß genommen zu haben. Stifter und Träger wären in jener Zeit für diese groß gedachte Kunst im Stadtbereich kaum vorhanden gewesen. Die Zeit der französischen Besetzung stellte den oberrheinischen Gebieten, die durch den verbindenden Strom zu einer Schicksalslandschaft zusammengeschlossen sind, aufs neue die Aufgabe der Auseinandersetzung zwischen romanischem und germanischem Geist. Freiburgs Universität mußte zeitweise nach Konstanz überwechseln (1684—98). Die unglückliche Marie Antoinette wurde über Freiburg ihrem unglücklicheren französischen Gatten zugeführt (1770). Die Grenzstadt bereitete der Habsburger Prinzessin Militär- und Tischmusiken, Ballett- und Zunfttänze und hatte sogar einen Teil des berühmten Mannheimer Orchesters unter Toëschi herbeigeholt. Trotz der engen Verwaltungsbeziehungen zum allzuweit entfernten Wien und der Stromverbindung zum räumlich näheren Mannheim ist es in Freiburg für die Musik der **Vorklassik** und **Klassik** bei gelegentlichen Entlehnungen geblieben, während das benachbarte Straßburg darin in seinem Münsterkapellmeister Franz Xaver Richter, einem ehemaligen Mitglied der Mannheimer Hofkapelle, und dem Mozartlehrer Johann Schobert zu eigener Gestaltung kam. Allein das Orchester der Markgräfin Elisabeth Augusta von Baden, die auf ihren Erbverzicht hin nach Freiburg übergesiedelt war (1766), bildete eine einheimische gesellschaftliche Pflegestätte dieser Kunst. Die große Zahl ihrer bürgerlichen und adeligen Freunde, unter denen „keine kleinen Kenner und Kennerinnen der schönen Künste“ sich befanden (Böcklin), bevorzugte Gluck und Mozart.

Die durchgreifenden Reformen des aufgeklärten Kaisers Joseph II., dem der große Musikgelehrte Fürstabt Martin Gerbert aus dem Schwarzwaldkloster St. Blasien in Freiburg ein „musiciertes Hochamt“ hielt (1777), eröffneten auch der städtischen Musikentwicklung neue Möglichkeiten. Die Berufung des norddeutsch-protestantischen Dichters Jakobi als Literaturprofessor gab zugleich auch dem Musizieren frische Anstöße. Nach der Aufhebung der Jesuiten-Niederlassung und ihres Theaters (1773) baute die Stadt ihre „alte Metzig“, das Kornhaus am Münsterplatz, zu einer städtischen Schaubühne um (1785) und eröffnete später ihr „Neues Theater“ im früheren Augustinerkloster (1823).[10] Volkstümliche Singspiele und Opern fanden hier von Anfang an ihren besonderen Nachhall; neben Schaustücken der „göttlichen Philister“ (Riehl) erschienen vor allem die Werke des ehemaligen Freiburger Studenten Konradin Kreutzer und Albert Lortzings, der selbst auf der Freiburger Bühne oft gespielt hatte. Mit der Ausprägung einer schöngeistigen Bürgerschicht entstanden eine Musikschule zur Laienbildung (1806) und die Museumskonzerte, vornehmlich von Dilettanten ausgeführt (1815). So gewann unter Umgebung der Romantik das musikalische **Biedermeier** eigenes Leben. Es trug als Liebhabertum schon früh auch die großen Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Weber. In bescheidenen eigenen Kunstgebilden schwingt das romantische Naturerlebnis einer Stadt nach, deren südlich-reiche Landschaft gleichsam in jedem ihrer Straßenzüge gegenwärtig ist.

Nach härtester Bedrängnis durch die französischen Revolutionskriege war das „badische Mu-

[10] Vgl. J. B. Trenkle, Freiburg's gesellschaftliche, theatralische und musikalische Institute und Unterhaltungen und deren Entwicklung vom Jahre 1770 bis zur Gegenwart, Freiburg i. Br. 1880.

sterländle“ entstanden, zu dem auch Freiburg kam (1805). Die hier bald entfachte, breitausladende Chorbewegung vereinte akademische Freiheitsgedanken der nun zum gleichen Staat gehörenden Heidelberger Burschenschaftler, singkreishaft abgeschlossene, ästhetisch-historische Erbauungs- und Erziehungsideen Thibauts aus derselben Stadt, musikalische Volksbildungsziele Nägelis von der nahen Schweiz, gesellig-vaterländische „Liedertafel“-Ideale Zelters aus dem aufrüttelnden Preußen.[11] Zahlreiche chorische Ansätze wurden in der Freiburger „Liedertafel“ leistungsfähig zusammengeschlossen (1844), die über ihre Aufführungen zeitgenössischer Großwerke hinaus auch in die Händel-Renaissance eingriff. Der Chor war eine stete Pflegestätte des großdeutschen Gedankens, sodaß er im Revolutionsjahr (1848) von der politischen Reaktion auf längere Zeit verboten wurde. Ihr musikalischer Leiter, Ignaz Heim, dessen Liederbücher noch heute gern gebraucht werden, stammte aus dem badischen Ort Renchen. Er mußte heimlich in die Schweiz fliehen, wo er seinen Schicksalsgenossen Richard Wagner zum Freund gewann. Die vielfach verquickte einheimische Chorgeschichte führte mit guten Eigenleistungen über Neugründungen, Auflösungen und Vereinigungen zu den Hauptchören „Concordia“, „Männergesangverein“, „Chorverein“. Das Männerchorwesen gab nach der Teilerfüllung seiner politschen Aufgabe (1871) seine liedgebundene Mitte auf und verlor sich an die „reine Musik“. Mit der Übersiedlung des Konstanzer Erzbischofs nach Freiburg (1827) kamen im Münster durch Johannes Schweitzer und Karl Hofner die Münchener kirchenmusikalischen Restaurationsgedanken zu lebhafter Auswirkung. Die verschiedenen instrumentalen Liebhabervereinigungen traten ihre öffentliche Wirksamkeit endlich an ein städtisches Orchester von Berufsmusikern ab (1887). Das gebildete musikalische Laientum rettete sich in kleine Hausmusikkreise; etwa zu den Familien Behaghel, Mez. Die Oper bewies ihre Fortschrittlichkeit und Leistungsfähigkeit durch die süddeutsche Erstaufführung des „Tannhäuser“ (1853). Sie konnte nach der Jahrhundertwende unter wirtschaftlichem Aufschwung in das „Große Haus“ umziehen (1910). Konzertbesuche von Kreutzer, Spohr, Liszt, Bülow, Strauß, Schillings, d'Albert, Reger, Pfitzner gaben der bürgerlich-einheimischen Musikarbeit die persönliche Anregung, den flüchtigen Glanz des großen Konzerts und des schöpferischen Werks. Julius Weismann schließt hier mit den jüngeren einheimischen Tonsetzern an. In der Gegenwart setzt Freiburg seine Kräfte in einer durchorganisierten Musikpflege ein, die vom Nationalsozialismus ihre Antriebe erhält. Sie zielt in doppelte Richtung. Die erste Aufgabe ist ihr aus der Grenzgeschichte gestellt und gilt der Kräftemessung im alemannischen Raum; die zweite Anstrengung ist ihr aus der Gesellschaftsgeschichte erwachsen und dient dem musikalisch-sozialen Ausgleich in der eigenen Bürgerschaft. Diese besitzt, da die nahe Staatsgrenze keine volkliche Stammesscheide darstellt, kein eigentliches Grenzbewußtsein. Die Oper mit vollspielendem Plan, die Symphoniekonzerte mit Mitteln, die jeden Wunsch erfüllbar machen, die Kammerspiele und privaten Konzertreihen mit ersten auswärtigen Künstlern, das Musikseminar mit der Betreuung einer durchgebildeten Musiklehrerschaft, die Musikschule für Jugend und Volk mit ihren politischen Sing- und Spielgruppen und der musikalischen Erziehungsarbeit an breiten Volkskreisen, die Liebhaberorchester, -chöre und Kirchenchöre mit ihren geschlossenen Veranstaltungen, das musikwissenschaftliche Institut der Universität mit seiner Besinnungs- und Forschungsarbeit stehen diesen Bemühungen zur Verfügung.

Wilhelm Ehmann

[11] Vgl. W. Ehmann, Der Thibaut-Behaghel-Kreis, Archiv für Musikwissenschaft, Bd. III (1938), S. 428 ff., IV (1939), S. 21 ff.

# Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

## DER »WINTER IST VERGANGEN«

Hoffmann von Fallersleben veröffentlichte im Jahre 1856 eine Sammlung niederländischer Volkslieder, die er zu einem großen Teil aus der Weimarer Liederhandschrift von 1537 entnommen hatte. Eins der bekanntesten dieser Lieder ist „Die winter is verganghen“[1].

[1] Da in den meisten Sammlungen nur einzelne Strophen dieses Liedes abgedruckt sind, so sei hier das ganze Lied in der neuhochdeutschen Über-

Dieses Lied hat eine ganze Reihe von Strophen gemeinsam mit einem anderen niederländischen Lied, das im Antwerpener Liederbuch von 1544 steht: „Het viel een hemels douwe“.[2] Daß dieses Lied auch im Hochdeutschen vorhanden war, geht aus folgendem klar hervor. In einem Quodlibet von Wolfgang Schmeltzel (1544) stehen folgende Verse:

„Es fiel ein kühler tawe
zu einem fenster ein.“

Diese Worte wurden zu der Melodie gesungen: „Herzlich tut mich erfreuen die schöne Sommerszeit“.[3] Auch eine geistliche Umdichtung dieses Mailiedes gibt es im Hochdeutschen. Sie beginnt mit den Worten:

„Es fiel ein Himmelstaue
in eine Jungfrau fein.“[4]

Wenn auch der Wortlaut des ganzen Gedichtes nur aus dem Niederländischen bekannt ist, so kann man doch aus dem eben Gesagten und aus motivischen und stilistischen Gründen schließen, daß es sich bei diesem Gedicht um ein deutsches Lied handelt, das auch im Hochdeutschen vorhanden gewesen sein muß.

Eine Motivuntersuchung beleuchtet auch den Sinn des Gedichtes. Denn bei näherer Betrachtung wird man erkennen, daß es sich nicht um ein einfaches Mailied handelt. Zweierlei ist hier miteinander vermischt: ein Tagelied und ein Mailied. Obgleich diese Verschmelzung sehr nahe liegt, ist sie doch in der deutschen Dichtung nur noch ein einziges Mal nachzuweisen. Oswald

---

setzung von Franz Magnus Böhme (Altdeutsches Liederbuch Nr. 114) geboten:

1. „Der Winter ist vergangen,
ich seh des Maien Schein,
ich seh die Blümlein prangen,
des ist mein Herz erfreut.
So fern in jenem Tale
da ist gar lustig sein,
da singt Frau Nachtigalle
und manch Waldvögelein.

2. Ich geh, den Mai zu hauen
hin durch das grüne Gras,
schenk meinem Buhl die Treue,
die mir die Liebste was,
und bitt, daß sie mag kommen
und an dem Fenster stahn,
empfangen den Mai mit Blumen,
er ist so wohl getan.“

3. Und als die Säuberliche
sein Reden hatt' gehört,
da stand sie trauriglich,
indeß sprach sie die Wort':
„Ich hab den Mai empfangen
mit großer Würdigkeit!“
Er küßt sie an die Wangen,
war das nicht Ehrbarkeit?

4. Er nahm sie sonder Trauern
in seine Arme blank,
der Wächter auf der Mauern
hub an ein Lied und sang:
„Ist jemand hier darinnen,
der mag bald auswärts gahn!
Ich seh den Tag herdringen
schon durch die Wolken klar.“

5. „Ach Wächter auf der Mauern,
wie quälst du mich so sehr!
Ich lieg in großen Trauern,
mein Herze leidet schwer.
Das macht die Allerliebste,
von der ich scheiden muß.
Das klag ich Gott dem Herren,
daß ich sie meiden muß.

6. Ade! Mein Allerliebste!
Ade! Schön Blümlein fein!
Ade! Schön Rosenblume,
es muß geschieden sein.
Bis daß ich wiederkomme,
bleib du die Liebste mein,
Das Herz in meinem Leibe
gehört ja allzeit dein!“

[2] Die erste Strophe lautet in einer hochdeutschen Übersetzung folgendermaßen:

Es fiel ein kühler Taue
vor meins Liebs Fensterlein;
ich weiß kein schönre Fraue,
sie steht im Herzen mein;
sie hat mein Herz befangen,
das ist gar sehr verwundt;
könnt ich ihr'n Trost erlangen,
so wär ich ganz gesund!

Dann geht das Lied, von einigen kleinen Änderungen abgesehen, genau so weiter wie „Der Winter ist vergangen“ Strophe 1—6.

[3] Über die Melodien vgl. später.

[4] Rheinfelser Gesangbuch 1666, Münstersches Gesangbuch 1667.

von Wolkenstein hat ein Lied gedichtet, das inhaltlich unserem Gedicht entspricht.[5]

Das Tagelied[6] ist seinem Ursprung nach wohl eine höfische Form. Seinen Ursprung hat es in der Provence, wo es „alba" genannt wurde. Schon sehr zeitig kam es auch nach Deutschland. Im 15. und 16. Jahrhundert finden wir viele Tagelieder unter den Volksliedern. Teils sind sie noch abhängig vom höfischen Tagelied, teils entwickeln sie sich frei und unabhängig weiter. Es ist keine Standespoesie mehr wie im höfischen Mittelalter. Vielmehr wirken auch viele Einflüsse auf die Gestaltung der Tagelieder ein. Volksbräuche und Volkssitten sind hier mit ihnen verknüpft und erweitern so den Inhalt, so wie es bei unserem Lied der Fall ist.

Das Volkslied legt keinen besonderen Wert darauf, die Personen, die in dem Gedicht vorkommen, durch Hinweise einzuführen. Der Anfang des einen Gedichtes „Der Winter ist vergangen" führt uns mitten hinein in die Handlung. Eine Einleitung ist allerdings vorhanden in dem anderen Lied „Es fiel ein kühler Taue". Auch viele andere Lieder haben keinen epischen Anfang und desgleichen, wie auch unser Lied, keinen epischen Schluß. Der Hinweis auf den Maien, auf den späterhin eingegangen wird, erinnert an die Natureingänge im höfischen Tagelied, wenn auch hier keine direkten Zusammenhänge nachzuweisen sind. Von dem höfischen Tagelied scheint unser Lied in folgenden Punkten beeinflußt zu sein: Wächterruf, Anerkennung des notwendigen Scheidens und Anrufung Gottes. Die formelhafte Einführung des Wächters mit den Worten „Der Wächter auf der Mauern hub an ein Lied und sang" kommt in vielen Volksliedern vor. Man vergleiche nur das Lied von dem Ritter und der Herzogstochter, in dem es in der 11. Strophe heißt:

„der wechter an der zinnen
hub uf ein lied gesang"[7]

oder das Lied vom hübschen Schreiber, Strophe 2:

„Der wechter an der Zinnen stund
hub an ein lied und sang."[8]

Beide Lieder stehen in einer niederländischen Fassung im Antwerpener Liederbuch von 1544, in dem auch das Lied „Es fiel ein kühler Taue" steht. Im höfischen Tagelied findet man sehr selten diese Wendung vom Wächter auf der Zinnen. Hier im Volkslied herrscht viel größere Anschaulichkeit in der Sprache. Der volkstümliche Wortschatz und volkstümliche Wendungen sind fast in jeder Strophe zu finden. In dem höfischen Minnesang spielen die Vögel eine ganz untergeordnete Rolle. Nur hin und wieder wird der Name eines Vogels erwähnt. Es sei zwar auf ein provenzalisches anonymes Lied hingewiesen, wo es in der einzigen erhaltenen Strophe heißt:

„Quam lo rossinhols escria"[9]

Die Nachtigall ist überhaupt ein Vogel, der den Dichtern und dem Volke sehr geläufig ist. Man denke zum Beispiel an Shakespeares Romeo und Julia (III, 5). In unserem Lied „Der Winter ist vergangen" ist im eigentlichen Tagelied von Strophe 3 bis 6 nichts von der Nachtigall erwähnt; aber in der ersten Strophe schon taucht sie auf in der Verbindung mit dem Mai. Ähnliche sprachliche Wendungen finden sich in an-

[5] „O wunniklicher wolgezierter mai,
dein sueß geschrai
pringt freuden mangerlai,
besunderlich wo zwai
an ainem schönen rai
sich muetiklich verhendelt han.

Grüen ist der wald, perg, au, gevild und tal
die nachtigal
und aller voglin schal
man höret ane zal
erklingen überal.

Seit nu die Zeit went lieplich ungemach
so wach, lieb ach!
Zwar mir sol wesen gach
Zu hengen der hinnach
der ich lang nie gesach,
und mich ir ermlin weiß umbvan."

Lieder des Oswald von Wolkenstein. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Wien 1901. 9. Jahrgang. 1. Teil, bearbeitet von Joseph Schatz und Oswald Koller. S. 25 Nr. 32. Dort auch die Melodie von O. v. W.

[6] W. de Gruyter, Das deutsche Taglied. Diss. Leipzig 1887. F. Nicklas, Untersuchungen über Stil und Geschichte des deutschen Tageliedes. Berlin 1929.

[7] F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch Nr. 19.

[8] F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch Nr. 48.

[9] Appel, Provenzalische Chrestomatie S. 54.

deren Tageliedern auch, so daß der Schluß, das ganze Lied gehört zusammen, es ist ein Tagelied, von dem das Mailied nicht zu trennen ist, wohl richtig ist.
In der zweiten Strophe des Liedes: „Wach auf, meins Herzens Schöne“ heißt es:

„singt uns Frau Nachtigalle,
singt uns ein süße Melodei“[10]

oder in einem anderen Tagelied:

„Laut singt Frau Nachtigalle,
Das klein Waldvögelein.“[11]

Auch andere Stellen unseres Liedes zeigen starke Verwandtschaft mit Liedern aus der gleichen Zeit. Im Antwerpener Liederbuch von 1544 steht: „Een liedeken von den Mey“.[12] Hier finden sich folgende Verse:

„Ic sie den lichten dach
Al door die wolckens dringen.
Ic sie die bloemkens schoone
Al wt der aerden springhen.“

Das Liederbuch von der Nonne Clara Hätzerlin aus Augsburg, die um 1471 viele Lieder gesammelt hat, enthält manche Parallelstelle zu unserem Lied. Diese Lieder geben uns einen Einblick in das Volkslied um 1450. Sprachlich und inhaltlich stimmen sie mit unserem Lied überein. Auch die religiöse Wendung am Schlusse des Liedes kehrt in manchem Lied bei Clara Hätzerlin wieder. Zum Beispiel:

„von schaiden wird ich pleich und rott
o du mynnecklicher got
wer sol mich des ergetzen?“[13]

oder

„Ach got, durch all die güte dein,
Ich furcht es nach dem schaiden.[14]

Aus all dem geht klar hervor, daß wir es bei dem Lied: „Der Winter ist vergangen“ mit einem typischen Tagelied aus der Zeit um 1500 zu tun haben. Interessant ist nun, daß in diesem Tagelied Elemente vorhanden sind, die in anderen Tageliedern nicht gefunden werden können. Wie schon erwähnt wurde, erinnert zwar der Anfang an die Natureingänge höfischer Lieder. Die Zeile „Der Winter ist vergangen“ ist in mehreren Liedern der damaligen Zeit zu finden. Ein Lied, das von der Eroberung und der Zerstörung des Raubritterschlosses Höhenkrähen durch kaiserliche Soldaten im Jahre 1512 handelt, hat einen ähnlichen Anfang.[15] Man kann auch hier Martin Luthers erstes Lied: „Ein neues Lied wir heben an“ erwähnen, das er dichtete, als die beiden Johann Esch und Heinrich Voes in Brüssel verbrannt wurden. Da heißt es am Schluß:

„Der Sommer ist hart vor der Tür,
der Winter ist vergangen.“

Unser Lied „Der Winter ist vergangen“ führt das Maibaummotiv näher aus. Das Setzen des Maibaums ist eine alte Sitte, die über große Teile Deutschlands verbreitet war und es teilweise noch heute ist (zum Beispiel in Schwaben).[16] In der Steiermark setzte am Abend vor dem ersten Mai der Bursche seinem Mädchen, die Gemeinde ihrem Bürgermeister oder Pfarrer, der Jungfrau Maria, ja dem lieben Gott einen Maibaum. Der Maibaum ist ein Fruchtbarkeits- und Freudensymbol. Heinrich Seuse erwähnt in seinem Horologium Sapientiae (um 1330) den alten Brauch: „Tunc consuetum est et maxime in partibus Sueblae terrae Alemaniae, quod adolescentes de nocte silvas petunt et arbores viriditate foliorum venustas praecidunt et floribus ornatas prae floribus locant, ubi se putant habere amicas, in signum amicitiae et fidelitas.“[17] Die Umdeutung auf geist-

[10] F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch Nr. 118.
[11] F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch Nr. 119.
[12] Antwerpener Liederbuch von 1544, herausg. von Hoffmann v. Fallersleben. Hannover 1855. Nr. 132.
[13] Liederbuch der Clara Hätzerlin. Herausgegeben Carl Haltbans. Quedlinburg-Leipzig 1840. Nr. 14b, Zeile 52 bis 54.
[14] Clara Hätzerlin, Nr. 6, Zeile 9 und 10.

[15] „Der Winter ist vergangen,
uns kompt der Sommer her.
lond euch nit seer verlangen
er bringt uns nüwe Meer.
der Glentz (= Lenz) und auch der Meye
bringen uns Freud und Mut,
uns kumpt ein gut Geschreie
fröwt sich manch Kriegsmann gut.

Soltau-Hildenbrand, Deutsche historische Volkslieder S. 60ff.
[16] Paul Sartori, Sitte und Brauch. 3. Band. Zeiten und Feste des Jahres. Leipzig 1914. S. 174ff.
[17] Ausgabe von Joseph Strange. Köln 1861. S. 225.

liche Art finden wir auch bei Heinrich Seuse. In seiner Lebensbeschreibung heißt es: „In der Nacht des eingehenden Maien fing er gewöhnlich an und setzte einen geistlichen Maien und ehrte den ziemlich lange alle Tage einmal."[18] Bis in das französische Gebiet hinein hatte sich der Brauch des Maibaums erhalten. Es wird sogar berichtet, daß der Maibaum schlechthin „le Mai" genannt wurde: „La vieille du premier jour de Mai pendant la nuit, on plante, sous les fenêtres des personnes que l'on affectionne, un jeune arbre feuillé et quelquefois orné de fleurs, que l'on appelle Mai. Le Mai est ordinairement planté par un amant sous les fenêtres de sa maîtresse."[19] Es gibt nicht viele Lieder, die diese Sitte des Maibaumsetzens und die damit verbundenen Gebräuche richtig wiedergeben. Neben unserem Lied „Der Winter ist vergangen" sei noch ein anderes erwähnt, das H. Wacker, ein Lehrer an der höheren Bürgerschule in Köln, 1847 in den Dörfern am Vorgebirge zwischen Köln und Bonn an Maisonntagen von den Mädchen gesungen hörte und aufzeichnete. Allerdings ist in diesem Lied auch vieles verderbt.[20] Eine viel ältere und ursprünglichere Form ist aus dem siebenbürgischen Sprachgebiet mündlich überliefert.[21] Ähnlich wie unser Lied heißt es in einem Lied aus dem Antwerpener Liederbuch von 1544:

„wilt door v veynster comen
Staet op lief wilt ontfaen
den mey met sinen bloemen."[22]

Aus allem Gesagten wird klar ersichtlich, daß es es sich bei dem Lied „Der Winter ist vergangen" um ein deutsches Lied handelt. Motive und Sprache, Sitten und Gebräuche kehren in vielen anderen deutschen Liedern wieder. Es ist schade, daß die neuhochdeutsche Fassung verloren gegangen ist. Daß es aber eine gegeben hat, ist wohl aus den angeführten Zeugnissen zu folgern.

Es sei abschließend noch einiges über die Melodien gesagt: Eine gleichzeitige eigene Melodie ist bisher noch nicht zu finden gewesen. In Deutschland scheint das Gedicht nach der Weise „Herzlich tut mich erfreuen die schöne Sommerszeit" gesungen zu sein (vgl. Wolfgang Schmeltzels Quodlibet von 1544). Eine zweite Melodie wird die gewesen sein, die 1540 in den Souter-

[18] Des Mystikers Heinrich Seuse Deutsche Schriften. Herausg. von Nikolas Heller. Regensburg 1926. Kap. 12.

[19] Mémoire de l'Academie celtique III. S. 446

[20] Daher sollen hier nur die Strophen wiedergegeben werden, die den alten Brauch widerspiegeln:

1. Der Mai, der Mai, der lustige Mai,
der kummet daher geruschen.
Ech brach mir 'ne Mai
un ging mit 'nem Schwert
durch einen Busch, war grone.

2. Ech ging vor herzliebst Fenster stonn
un sprach mit falscher Zunge:
„Herzlieb, stand op
un laß mich herein!
Ech bring dir 'ne Mai mit 'ner Rose".

3. „Ech stonn nit op, noch laß dich nit herein,
wohl um den Mai zu pflanzen.
main Bett steht fest
es trägt 'ne schwere Last
das thut sich der Mai, der bose.

4. Geh' und setz ihn auf die weite, breite Straße,
damit er nich befriere;
der Mai 'sche koole dau
der is sich also kalt,
seine Kraft möcht er verlieren."

T. M. Firmenich, Germaniens Völkerstimmen. Berlin 1854. III. S. 519/520.

[21] 1. Der Mai, der Mai, der lustige Mai,
der kommt herangerauschet.
Ich ging in den Busch
und brach mir einen Mai,
der Mai und der war grüne.
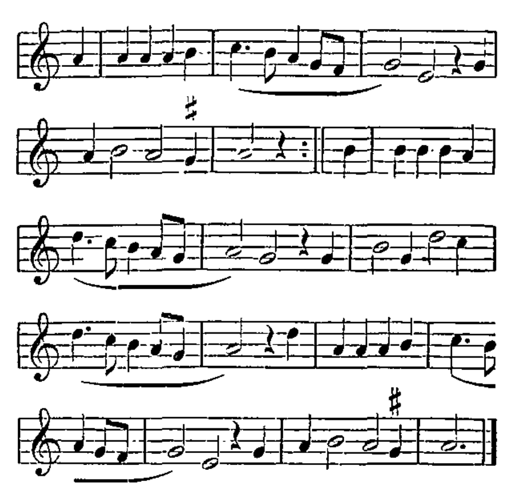
2. Der Mai, der Mai, der lustige Mai,
erfreuet jedes Herze.
Ich spring in den Reih'n
und freu mich dabei
und sing und spring und scherze.

3. Feinsliebchen schlief im Kämmerlein,
sie hörte mich nicht kommen.
Ich steckt ihr den Mai
ins Fenster hinein,
der Mai und der war grüne.

4. Am Morgen wußtens alle Leut,
daß sie ein Liebsten hätte,
im nächsten Mai
ward sie mein Weib,
der Mai und der ist grüne."

[22] Antwerpener Liederbuch Nr. 132.

liedekens vorkommt zu den Worten: „O God, aenhoort mijn claghen."
Dort stehen folgende Worte: „Wy willen den mey ontfangen met grooter eerweerdicheyt." Da diese Worte ziemlich wörtlich in der dritten Strophes unseres Liedes „Der Winter ist vergangen" vorkommen, kann man folgern, daß es zu diesem Lied gesungen wurde. Hier die Melodie (nach F. M. Böhme):



Diese Melodie verwendet die kleine Terz (wohl äolisch) und will zu dem frohen Charakter des Liedes nicht recht passen. Der Schluß ist zwar eine Abschiedsszene, zu der diese schwermütige Melodie am besten paßt. Am schönsten ist die Melodie in G-dur, die aber erst um 1600 im Lautenbuch des Johannes F. Thysius erscheint. Wenn man diese Weise genauer untersucht, so stellt man fest, daß sie eine Abwandlung des Wilhelmusliedes ist.[23] Dieses Lied stammt seinerseits wiederum aus einem altfranzösischen Jagdlied, zu dem später im Deutschen der Text gedichtet wurde: „Auf, auf zum fröhlichen Jagen" (1724). Die französische Melodie scheint über ganz West- und Mitteleuropa bis nach Kärnten in den verschiedensten Abwandlungen verbreitet zu sein. So nimmt es kein Wunder, daß auch in den Niederlanden, wo so manche schöne Weise wieder auftaucht, die anderswo verschwunden ist, diese Melodie viel Anklang gefunden hat. Auch heute wird die Weise, die Thysius überliefert, dort gesungen, wenn auch als geistliches Lied zu dem Text: „Laat heel de wereld zinken". Alle anderen Formen sind dort vergessen. In Deutschland erklingt heute das Lied „Der Winter ist vergangen" meistens nach der Melodie aus dem Lautenbuch von Thysius.

Gerhard Saupe

## FRAGEN DES OPERNNACHWUCHSES

Das Dritte Reich hat die Oper aus seiner Stellung, in der sie nur noch einem kleinen Kreis Intellektueller diente, herausgehoben und ihr die wertvolle Aufgabe, Kulturgut des ganzen Volkes zu sein, gestellt. Sie ist dadurch aufs engste mit dem Staate und seinen Interessen verbunden. Folglich ist auch die Frage des Opernnachwuchses nicht nur von Gewicht für jedes einzelne Theater, sondern ein Gemeinschaftsinteresse aller deutschen Bühnen im Dienste des Staates. Auch hier muß engste Zusammenarbeit erreicht werden, und ich möchte versuchen, einige Anregungen zu geben, wie man an gute alte, manchmal vergessene Gepflogenheiten anknüpfen könnte, um sie so auszubauen, daß dem jungen Künstler weiteste Entwicklungsmöglichkeiten gewährleistet sind, gleichzeitig aber in höchstem Maße die Kulturaufgaben aller Theater gefördert werden.

Es fehlt uns — das mag bei dem riesigen Angebot, das wir bei den Agenturen feststellen können, auf den ersten Blick etwas seltsam erscheinen — an Nachwuchssängern in bestimmten Fachgebieten und an Opernregisseuren. Vor allem fehlt es an schweren Heldentenören, Heldenbaritonisten, dramatischen Koloratursopranen, Zwischenfachsängerinnen, hochdramatischen Sängerinnen, interessanterweise aber auch an Tenorbuffi, während andererseits lyrische Soprane und Baritonisten in verhältnismäßig großer Zahl zur Verfügung stehen. Die Gründe dafür sind nicht leicht anzugeben. M. E. wird man sie auf beiden Seiten suchen müssen, auf der Seite des Nachwuchses wie des Theaters.

Vom Nachwuchs her gesehen, scheinen mir zwei Ursachen namhaft gemacht werden zu müssen. Erstens eine biologische; denn die jetzt heranwachsenden jungen Künstler gehören zu den Jahrgängen, die während des Krieges geboren wurden. Ich muß dabei allerdings den Medizi-

[23] Fl. van Duyse, Het oude nederlandsche Lied. I. 341 ff.

nern den exakten Nachweis zu erbringen überlassen, ob und inwieweit die damaligen ungünstigen Lebensbedingungen sich auf Stimmbegabung, Timbre und Widerstandsfähigkeit sowie den Charakter der Stimme überhaupt auswirken. Dazu kommen zweitens für diese Generation Notjahre, die fast keinem von ihnen ein ruhiges und ausreichendes Studium möglich machten. Zwei bis drei Studienjahre mußten meistens genügen, während die großen Sänger früherer Zeiten, vor allem in Italien, keine Ausbildung unter sieben Jahren als beendet ansahen.

Schwerer allerdings scheinen mir die Ursachen zu wiegen, die im Theaterbetrieb selbst gründen, wobei ich keineswegs verkenne, daß sie nicht nur einer Notlage entsprungen sind, sondern z. T. gerade den Versuchen, diese zu beheben. Unsere sprichwörtlich eigene zu „große Gründlichkeit" hat da manchen Weg verbaut, statt ihn zu ebnen.

Der schon bald nach dem Krieg sich fühlbar machende Mangel in den genannten Fachgebieten, veranlaßte nämlich die Theater und zumal die ganz großen unter ihnen zu nicht sehr glücklichen Abwehrmaßnahmen. Man behielt einmal die dafür noch zur Verfügung stehenden altbewährten Kräfte länger als das manchmal künstlerisch zu rechtfertigen war und versperrte damit den anderen die Aufstiegs- und Entwicklungsmöglichkeit. Zum anderen aber plünderte man systematisch die kleineren, weniger zahlungskräftigen Bühnen und entführte ihnen jede qualitativ einigermaßen in Betracht kommende Stimmbegabung. Statt daß diese jungen Künstler langsam heranreifen konnten, wurden sie gleich vor Aufgaben gestellt, denen sie auf die Dauer in stimmlich-konstitutioneller Beziehung selten gerecht werden konnten. So wurde mit dem vorhandenen Material ein Raubbau getrieben, an dessen Folgen wir noch heute zu leiden haben.

Es war eine nur zu begreifliche Folgeerscheinung, daß nun auch von den Künstlern diese Entwicklung weitergetrieben wurde. Der Mangel in bestimmten Fächern einerseits und die hohen Gagen, die andererseits zu ihrer Besetzung ausgeworfen werden mußten, veranlaßten sie, ganze Stufen in ihrer Entwicklung (allerdings immer zu ihrem Schaden) zu überspringen. Der jugendliche Held übernahm gleich schwere Heldenpartien, der lyrische Tenor wollte die jugendlich dramatischen Partien und der Buffo die lyrischen Partien singen. Erreichte man das nicht am eigenen Theater, so an anderen als Gast. Diese Gastverträge sind überhaupt die letzte, bedauerliche Stufe dieser Entwicklung, die zu den größten Schwierigkeiten führte. Es sind für alle Theater dieselben: Schwierigkeiten in der Spielplangestaltung, in der Ensemblebildung und -leistung und schließlich immer wieder Überanstrengung der Künstler, die zu einem vorzeitigen Ende führt.

Demgegenüber läßt sich, wie angedeutet, seit der gleichen Zeit ein Überangebot von Nachwuchskräften bei den Agenturen verzeichnen, die nur schwer untergebracht werden können. Deshalb sind Leistungs- und Eignungsprüfungen eingeführt worden, die schon viel Gutes bewirkt haben. Nur sollte man sich dabei vor einer zu weitgehenden und zu frühzeitigen Fachspezialisierung hüten. Selbstverständlich gibt es von Natur leichtere und schwerere Stimmen. Aber wenn man nun gleich von Anfang an der Stimmbegabung entsprechend zu enge Grenzen zieht und dabei Leistungen erwartet, die bühnenreif sein sollen, so zieht man einen Trugschluß und verfällt in denselben Fehler, den schon früher viele Bühnen gemacht haben. Man erweckt auf der einen Seite Hoffnungen, die sich nicht erfüllen können oder versperrt an sich entwicklungsfähigen Stimmen, die sich nur z. Zt. noch nicht in einen der vorgezogenen Rahmen spannen lassen, jede Entwicklungsmöglichkeit. Man könnte aus früherer Zeit viele Sängerinnen namhaft machen, die zuletzt die „Brünhilde" sangen, sich den Weg dazu von den Soubrettenpartien über lyrische, jugendlich-dramatische und Zwischenfachpartien ganz allmählich bahnten. Dieser Weg war zwar ein langer, hatte aber den Vorzug, daß die Stimmen dann auch hielten.

Eine weitere Schwierigkeit gibt es dabei allerdings zu lösen. Doch auch sie ist nicht unüberwindlich, wenn man auf alte gute Gepflogenheiten zurückgreifen würde. Es ist eine Selbstverständlichkeit, daß zumal große Bühnen heute mehr denn je darauf bedacht sein müssen, Sänger mit Repertoirekenntnissen zu engagieren und sich darüber hinaus nur in ganz geringem Umfange mit der Heranbildung von Anfängern beschäftigen können. Daran wird sich aus verschiedenen Gründen augenblicklich nicht viel ändern lassen.

Aber diese großen Bühnen könnten die kleineren, in ihrer Nähe befindlichen Theater zur Mitarbeit heranziehen. Als im Jahre 1692 von Dresden aus die deutsche Oper in Leipzig gegründet wurde, so geschah das nicht zuletzt im Hinblick darauf, daß man auch „solcher gestalt ein seminarium" habe und „darauß allenfalls die abgehenden stellen bey der Capelle und Cammer Music (in Dresden) ersetzen könne". Noch bis zur Zeit des Weltkrieges war es durchaus üblich, daß solche Bühnen Sänger, an denen sie interessiert waren, die sie aber noch nicht verwenden konnten, an die umliegenden Provinzbühnen schickten, damit sie sich dort die notwenwendigen Repertoirekenntnisse aneigneten und allmählich für die Erfordernisse einer großen Bühne herangebildet wurden. Damit war allen gedient. Der junge Künstler konnte sich in Ruhe entwickeln, die große Bühne hatte sich ihren Nachwuchs gesichert und hatte gegebenenfalls auch immer jemand zum Einspringen bereit und die Provinzbühne, der ein Teil der Gage von der großen Bühne gezahlt wurde, fuhr auch sehr gut dabei, denn ein Teil der finanziellen Lasten war ihr abgenommen und sie wußte außerdem, daß sie für 2, 3 oder 4 Jahre einen Sänger mit Qualitäten zur Verfügung hatte, der ihr von niemandem unerwartet ausgespannt werden konnte. Statt eines Konkurrenzkampfes zwischen den Theatern herrschte so eine verständnisvolle Zusammenarbeit, die der Entwicklung des Einzelnen wie der Pflege der Kunst nur dienlich war. Dahin wieder zu gelangen müßte heute erst recht möglich sein.

Ähnlich könnte m. E. die Nachwuchsfrage bei den Opernregisseuren gelöst werden. Nun haben sich zwar die großen Bühnen gerade auf diesem Gebiete die Ausbildung des Nachwuchses sehr angelegen sein lassen. Aber wer glaubt, daß diese jungen Regieassistenten von dort den Weg an die Provinzbühnen finden könnten, um das an Musterbeispielen Gelernte in die Tat umzusetzen, wird sehr enttäuscht werden. Dort wird nämlich größtenteils — und auch das hat wieder seine finanziellen Hintergründe — noch an der alten Sitte festgehalten, daß alternde Sänger als Regisseure weiterbeschäftigt werden. Es steht ganz außer Zweifel, daß diese Künstler eine unschätzbare Erfahrung besitzen, mitunter auch ausgesprochene Regisseurbegabungen darunter sind, aber im großen und ganzen ist es doch nur Routine, die aus ihrer Arbeit spricht. Neue Ideen wird man selten finden und doch sollte gerade in der Provinz, in den Pflanzschulen der jungen Künstler, ein reges geistiges und künstlerisch fortschrittliches Leben herrschen. Ich kann nicht die Meinung teilen, daß die Provinzbühne als Regisseure nur Routiniers brauche, auf neue Anregungen aber verzichten könne und müsse. Im Gegenteil, es müßten Mittel und Wege gefunden werden, daß die jungen Regieassistenten Gelegenheit bekommen, die Kenntnisse, die sie sich an den großen Bühnen unter der Leitung hervorragender Regisseure erworben haben, nun auch zu verwerten.

Ich weiß, daß viele Intendanten bereits bestrebt sind, in diesem Sinne zu wirken. Meistens bleibt es aber beim guten Willen, da die finanziellen Mittel nicht ausreichen, eine junge Kraft noch neben einem erfahrenen, routinierten Regisseur anzustellen. Ich könnte mir aber denken, daß hier in einer ähnlichen Weise, wie ich sie schon beim Sängernachwuchs erwähnte, ein Ausgleich geschaffen werden kann. Dann könnte der junge Regisseur entweder gastweise an verschiedenen Theatern Inszenierungen übertragen bekommen und sich dadurch Erfahrungen sammeln, die später ja auch nur wieder der deutschen Opernbühne als Gesamtheit zugute kämen oder aber er könnte in einer Art Gesellenzeit mehrere Jahre hindurch an einigen Theatern fest angestellt sein. Leistet er Hervorragendes, so stehen ihm die großen Bühnen offen. Bleibt er im Durchschnitt, so wird er für kleine und mittlere Bühnen immer noch so verwendbar sein, wie die meisten Regisseure, die sich aus dem Sängerstand rekrutieren.

Mir will scheinen, daß wir die Opernkrise nur dann endgültig beheben können, wenn die Nachwuchsfrage in so lebendiger Wechselwirkung mit den praktischen Erfordernissen der Bühne gelöst wird. Komponisten, Dichter, Wissenschaftler und Kritiker werden vergeblich um eine Neugestaltung unserer Opernkultur ringen, solange nicht von innen heraus die Voraussetzungen dafür geschaffen sind, solange nicht die Beharrlichkeit gewisser, für die Realisierung dieser Pläne notwendigen Kräfte von innen her überwunden wird. Gelingt das, so wird dann auch nicht mehr die Frage aufgeworfen werden können, ob

die Oper heute noch eine Existenzberechtigung hat. Sie hat sie und wird sie haben, solange auch an ihr lebendiges, volksverbundenes Theater gespielt wird. Gerhard Pietzsch

## DER MÄNNERCHOR

Vor jeder Stellungnahme gegenüber der heiß umstrittenen Musizierform des Männerchores muß festgestellt werden: die Liedertafel des beginnenden 19. Jahrhunderts hatte in Zelter, Nägeli u. a. sehr ernstzunehmende Musiker als Komponisten gefunden, die ihr das zunächst notwendige Material der Gesellschafts- und Vaterlandslieder in künstlerisch hochstehender Form vermittelten. Schubert aber schon erkannte die eigengesetzlichen Möglichkeiten des neuen Instrumentes und schrieb ihm neben den kleinen „Liedern" eine seiner überhaupt größten Gestaltungen, den „Gesang der Geister über den Wassern". Schumann war noch interessiert an ihm und wußte ihm entsprechendes zu schreiben. Dann jedoch wendet sich die Liebe der führenden Komponisten andern Musikformen zu, und für den Männerchor bleibt nur noch „Gelegentliches" von ihnen zu erwarten. So von Wagner, Liszt, Brahms, Strauß, Reger. Auf der anderen Seite hatte Silcher das Volkslied für den Männerchor entdeckt, und aus dem Volkslied entwickelte sich das „volkstümliche" Lied, das in Franz Abt seinen immerhin noch im Handwerklichen einwandfreien Vertreter findet. Mit der Einfachheit Hand in Hand geht aber der künstlerische Verfall: aus der melodischen Linie wird Sentiment, die Harmonie bleibt im klebrigen Schleim der Quartsextakkorde hängen. Jeder, der die Harmonielehre von Richter studiert hat, kann nun auch einen Männerchor fabrizieren. Andererseits bemüht sich Hegar, dem Männerchor neue Aufgaben zu stellen, indem er ihm die Form der Ballade erschließt. Wäre Hegar ein großer Musiker gewesen, hätte der Versuch zum Guten führen können. So aber beschwor er das Schlimmste herauf, was geschehen konnte: die Stimmen wurden zur virtuosen Klangmalerei instrumentaler und zwar Wagnerischer Provenienz mißbraucht. Das edle und einmalige Instrument „Männerchor" wurde mit den Stuckfassaden der Berliner Bürgerhäuser versehen .

Erst nach dem Weltkrieg setzte der Umschwung ein: er geht von den *textlichen* Voraussetzungen des Männerchores aus, indem er nur solche Gedichte für ihn aussucht, die dem Wesen des Mannes entsprechen. Damit war völliges Neuland erschlossen, denn erst durch solche Erkenntnis konnte das Instrument die ihm gemäßen Werke enthalten. Das Männliche, das Kraftvolle, das Mutige, das Schicksalhafte — dies alles sind Begriffe, die im Männerchor ihren stärksten Ausdruck finden können. Es gibt genug und übergenug Texte, die durch keine andere Klangform so eindeutig und einmalig wiedergegeben werden können wie durch den Männerchor. Und das scheint mir bei allen Betrachtungen über Wert und Unwert des Männerchores allzusehr außer acht gelassen zu werden. Die Komponisten, die sich nach 1918 dem Männerchor zuwandten, haben es nicht getan, um irgend eine Konjunktur wahrzunehmen, sondern weil sie — jeder für sich — die Möglichkeiten dieses Instrumentes neu entdeckt hatten, weil die Zeit in ihrer Härte dieser Entdeckung günstig war, weil sich Zeit, Sehnsucht und Ausdruck völlig entsprachen.

Daß es schwer und beinahe aussichtslos war, gegen die überkommenen Formen und Begriffe des Männerchores den neuen Geist zu setzen, das weiß jeder, der diese Zeit mitgemacht hat, das kann jeder einsehen lernen, wenn er sich die Mühe macht, die damals sehr in Gunst stehenden Lieder und Balladen von Matthieu Neumann zu vergleichen mit den ersten Männerchören von Walther Hensel und anderen. Daß man auf der einen Seite verachtet wurde, weil man Männerchöre schrieb, daß auf der anderen Seite die Trägheit ihr Wesen aufgab und Sturm lief gegen das Neue, war vorauszusehen. Aber nicht vorauszusehen war, daß es gar nicht so sehr lange dauerte, bis aus schüchternen Vorstößen einzelner Dirigenten eine große und bewußte Bewegung zur Erneuerung des Männergesanges wurde. Daß diese Bewegung noch nicht abgeschlossen ist, daß immer noch das „gute Alte" eine hemmende Rolle spielt, was will das sagen gegenüber der Tatsache, daß der Männerchor im deutschen Verlagswesen der Nachkriegszeit eine unerhörte Rolle spielte, da in seinem Bereich die meisten Neuerscheinungen möglich waren?

Gewiß: der Streit um die „singende Mannschaft" ist noch nicht ausgetragen, und manches mutet noch wie aus der Rumpelkammer an, was

in den Männergesangvereinen vorgeht. Aber wir haben uns hier mit dem Männerchor als Kunstform zu beschäftigen und können ihn in soziologischer Hinsicht höchstens daraufhin ansehen, was nun eigentlich seinen größten musikbildnerischen Wert ausmacht.

Und da ist durchaus Positives zu sagen. Der Deutsche Sängerbund zählt etwa 800000 Mitglieder. Also beinahe eine Million singender Menschen sind in ihm zusammengefaßt, beinahe eine Million Menschen, die bisher auf keinem andern Wege zur Musikübung gekommen wären, wenn sie nicht ihren Männergesangverein hätten.

Der Männerchor hat, um dies zusammenfassend zu sagen, drei positive Wertungen für sich, die sein Lebensrecht erweisen: 1. die Einmaligkeit seines Klanges, die Ausschließlichkeit des Instrumentes „Männerchor", 2. die volkliche Kraft seiner Geselligkeit, die immer mehr auf dem Volksliede ruht und von da aus in andere Bezirke des Denkens und Fühlens übergreift, 3. die musikerzieherische Möglichkeit der Erfassung weitester Schichten, die ohne ihn kulturell nicht erfaßt werden könnten.

Der deutsche Männerchor ist als typischer Vertreter einer heute überwundenen soziologischen Form: des Vereins, in einer Krise. Wir dürfen dabei aber nicht übersehen, daß auch der Verein eine deutsche Lebensform war, in der ein gut Teil deutschen Kulturwillens Stätte und Wurzel gefunden hat. Die Zeiten des vorwiegend biertrinkenden Männergesangvereins sind im Vergehen. In den Männergesangvereinen wird eine ernste Arbeit geleistet, und wenn die innere Erneuerung fortschreitet, dann brauchen wir keine Sorge haben um die äußere Form. Es ist töricht, wenn man heute noch die Männerchöre nur als Stätten einer verkalkten Musikübung bezeichnet, übersieht man dabei doch völlig, daß es keinen Zweig des deutschen Musiklebens gibt, der seit einem Jahrzehnt einer derart starken Wandlung und Erneuerung unterworfen ist und der hinsichtlich seines Stoffgutes vorwiegend das zeitgenössische Schaffen bevorzugt. Wir wissen, daß das nicht immer gegenwartsnahe Musik ist. Wir sehen aber den Willen, damit teilzuhaben an dem Aufbau einer neuen deutschen Musikkultur. Der Männerchor verlangt nicht mehr, als jede andere Musikform beansprucht. Er verlangt aber auch dasselbe: aus einer Eigengesetzlichkeit heraus verstanden zu werden.

Bruno Stürmer

## GEDANKEN ÜBER STIMMBILDUNG BEIM KUNSTGESANG

Wenn man die zahlreiche gesangspädagogische Literatur durchnimmt, fällt einem auf, daß fast überall großer Wert auf die Besprechung aller den Gesang irgendwie angehenden anatomischen Verhältnisse des menschlichen Körpers gelegt wird.

Es erhebt sich aber die Frage, ob mit ausführlichen Darlegungen dieser Art dem Gesangsschüler gedient ist, oder ob sie unnützer Ballast sind; ja, des weiteren, ob sie nicht den Schüler verleiten, bei seiner Anfangsarbeit den Nachdruck auf ihr Studium, statt von vornherein auf das Praktische zu legen.

Selbstverständlich hat Gesang die Beherrschung gewisser Muskelgruppen zur Voraussetzung. Diese Beherrschung ist aber zu erreichen, ohne daß der Schüler mit anatomischen Erklärungen gefüttert wird; das zeigt uns die Lehrweise der alten Schule Italiens, deren Erfolge über jeden Zweifel erhaben sind. Die handwerkliche, eigentlich „kehlwerkliche" Seite des Gesangs möchten wir hier zum Verständnis mit der Kunst eines Artisten vergleichen, denn da wie dort beruhen die Leistungen zu einem großen Teil nur auf der außergewöhnlich hochgetriebenen Beherrschung bestimmter Muskeln. Niemand wird sich aber die Vorstellung machen, daß etwa Rastelli zum Zweck seiner Ausbildung anatomische Studien getrieben habe; dennoch wurde er zur einmaligen überragenden Erscheinung.

Dabei ist es immerhin möglich, sich über die Tätigkeit der Glieder- und Rumpfmuskulatur wenigstens bis zu einem beträchtlichen Grade sinnfällige Klarheit zu verschaffen und hierdurch die Ausbildung des sogenannten Muskelsinnes zu fördern und ihn bewußt nutzbar zu machen, während es unmöglich ist, mit Hilfe anatomischen Wissens die Funktion des Atmungs- und Stimmapparates in einem befriedigenden Maße ins Bewußtsein zu heben. Es wird zwar in der Gesangspädagogik gelegentlich empfohlen, durch Anlegen der Finger außen am Kehlkopf, unter der Zunge usw. gewisse bei der Tonerzeugung gebrauchte Muskeln einer Kontrolle zugänglich

zu machen, eben um sie so bewußtem Training unterwerfen zu können. Aber, wie angedeutet, über das unsäglich feine Zusammenspiel der verborgen liegenden, unkontrollierbaren restlichen Muskulatur, wozu auch gerade die Stimmbänder gehören, gewinnt man dadurch ja keine Herrschaft. Dagegen kann man eine Gefahr darin erblicken, daß bei dieser Art von Übungen nur ein Teil der insgesamt zur Erzeugung von Gesang benötigten Muskulatur der unmittelbaren Beobachtung unterstellt wird, wodurch er allein der Aufmerksamkeit nahe gebracht ist zu Ungunsten anderer, nicht minder wichtiger Teile des Singapparates. Die unerwünschte Folge ist dann, daß gerade auf jenes Wesentliche weder Zeit noch Sorgfalt verwendet wird. —

Im Anschluß möchten wir betonen, daß die mitunter angeratenen reinen Bewegungsübungen des Kehlkopfes ohne gleichzeitige Tonerzeugung für die Stimmbildung nicht einmal den Wert einer Vorübung haben. Die Erlernung der jeweils richtigen, subtilen und aufs äußerste komplizierten Einstellung der Organe kann sich doch nur als Folge immer festerer Verknüpfung der musikalischen Empfindung beim Hören eines wohlgelungenen Klanges einerseits mit den gleichzeitigen subjektiven Empfindungen in der Singmuskulatur andererseits ergeben, indem durch eine vollendete derartige Verknüpfung die Möglichkeit geschaffen ist, unter geistigem Voraushören die zweckdienlichen Muskelstellungen von der Seite des Muskelgefühls her jederzeit willkürlich eintreten zu lassen, so wie wir willkürlich eben so gut ein reines wie ein näselndes A sprechen können, ohne uns der zur unterschiedlichen Wirkung nötigen Organvorstellung in Einzelheiten bewußt sein zu müssen.

Natürlich glauben wir, daß in den gesangspädagogischen Abhandlungen überall die Absicht herrscht, dem Schüler Hilfe zu geben. Achtung vor gutem Willen kann uns aber nicht abhalten, nun auch einen Mangel an physikalischer Orientierung, der in den Schriften vieler Gesangslehrer peinlich hervortritt, im Interesse der Sache zu beleuchten.

Aus der bunten Fülle solcher Irrtümer greifen wir als krasses Beispiel die ewig wiederkehrende Verwechslung der bei der Stimmerzeugung mit aufgelegter Hand fühlbaren Vibrationen der Brust- und Schädelknochen mit einer Resonanzerscheinung heraus, weil diese Verwechslung dazu geführt hat, solche vermeintliche Resonanzen zum Ausgangspunkt der Stimmschulung zu machen. Wie tief dieser Irrtum eingewurzelt ist, zeigt die Behauptung eines Stimmpädagogen, der in seiner Lehrschrift von einem bestimmten Sänger sagt, er besitze gut durchgebildete Kopfräume, während die Brust-Resonanzräume nicht voll entwickelt seien.

Wie steht es nun in Wirklichkeit mit diesen Kopfhöhlen? Zur Behebung eines in seiner Auswirkung schlimmen Irrtums verweisen wir auf die exakten Studien von Dr. M. Gießwein; wir lassen, eng zusammengefaßt, einen Teil der sich hierauf beziehenden in die Fachliteratur übernommenen Ergebnisse dieses Forschers folgen. Gießwein hat durch vergleichende Versuche an Glaszylindern und an Hohlräumen des Gesichtsschädels gefunden, daß von den theoretisch vorstellbaren drei Möglichkeiten, die Luft in den Nebenhöhlen der Nase zum Tönen zu bringen, tatsächlich keine einzige zutrifft.

Seine für uns wichtigsten Ergebnisse sind:

a) daß durch ein einfaches Anblasen der Kopfhohlräume dort kein Ton erzeugt werden kann,

b) daß auch durch ein sogenanntes Antönen keine Resonanz in den Kopfräumen auftreten kann und

c) daß es sich bei den mit der Hand fühlbaren Erschütterungen der Schädelknochen beim Singen und Sprechen nicht um eine klangverstärkende Resonanzerscheinung handelt, daß unser Stimmklang sich auch nicht teilweise von den fälschlich angenommenen Schwingungen der Luft in jenen Hohlräumen herleitet, sondern im Gegenteil jene Vibrationen Folge des anderweitig entstandenen Stimmklangs sind. Genaueres hierüber bringt eine Sonderstudie F. Mechlers „Über falsche Vorstellungen von Resonanz beim menschlichen Gesang".

Aus all dem zeigt sich klar, wie sehr die Gesangs-Pädagogen ihre Schüler in die Irre führen, wenn sie sie anweisen, nach Resonanz der Stimme in den Kopfhöhlen zu streben. Es findet vielmehr, um diesen Ausdruck zu gebrauchen, die Veredlung der im Kehlkopf erzeugten menschlichen Stimmlaute einzig und allein im Raum zwischen Kehlkopf und Mundöffnung,

dem sogenannten Ansatzrohr, und bis zu einem gewissen Grade auch in dessen Abzweigung, dem Nasenrachenraum, statt. Hier gestalten sich die Vokale, hier werden dem vom Kehlkopf erzeugten Ton die den einzelnen Höhlungen des Ansatzrohres zukommenden Eigentöne beigemengt, hier übt die Spannung und Elastizität der Wände des Ansatzrohres ihren erheblichen Einfluß auf die Klangwirkung des Stimmlautes durch Hinzufügung von Obertönen aus, und nur hier wird der Ton durch eingeschlossene Luft resonanzmäßig verstärkt.

Pädagogisch wäre hierzu zu bemerken, daß man sich keine Hoffnung machen darf, durch besondere Ausnutzung des erwähnten Nasenrachenraumes als Resonator die Stimmkraft erhöhen zu können, ohne dabei zugleich die Schönheit der Stimme zu gefährden. Denn eine Steigerung der Resonanz wäre nur möglich durch eine größere Öffnung des Nasenrachenraumes, und deren Folge wäre ein übler näselnder Klang, den man ja wirklich da und dort zu hören bekommt.

Die Wirkung des Nasenrachenraumes auf die Stimme muß also sehr vorsichtig ausgenutzt werden. Insbesondere halten wir m- und n-Kombinationen als Gesangs-Vorübungen für verwerflich, da der Schüler sich dabei angewöhnt, Luft durch den Nasenrachenraum zu drängen.

Außer der Resonanz im Ansatzrohr kommt — wiederum nach Gießwein — nur noch eine Resonanz der Luftsäule im Bronchialbaum für die Unterstützung der Stimme in Betracht. Durch periodisches Schließen und Öffnen der Glottis bei Tongebung wird die Luftsäule des Bronchialbaumes in eine stehende Wellenbewegung versetzt. Stimmlippen und Bronchialbaum verhalten sich ähnlich wie Stimmgabel und Resonator. Die vielbesprochenen Brustvibrationen — meist als Brustresonanz aufgefaßt — sind aber in Wirklichkeit nur als fortgeleitete, durch Lungengewebe und andere Weichteile mehr oder weniger abgeschwächte Erschütterungen des Bronchialbaumes zu deuten.

Die subjektiven Körpergefühle der Sänger und Gesangslehrer, Stimmbildner und Stimmforscher während des Singens sind natürlich verschieden; kein Wunder also, daß sie sich darüber auch verschieden äußern. So sprechen einige Sänger von „Tonbeißen", andere von „nach vorn konzentrieren", wieder andere vom „Klingen des Tones hinter den Augen", und von Caruso behauptet ein offenbar ebenfalls wenig objektiv denkender Stimmforscher, es sei eben die deutlich hörbare Resonanz der Nacken- und Rückenwirbel und der Nacken- und Rückenmuskulatur bis zum Kreuz, die seinen Gesang so wunderbar gemacht habe, obgleich man hier schon garnicht von Resonanz reden kann, da doch jede Resonanz nichts als eine Klangverstärkung durch Hohlräume bedeutet. Solche rein subjektive Schilderungen sind natürlich für den Gesangsschüler wertlos, viel mehr sogar: Sie verwirren ihn! Oft genug arten sie aber auch in einen ganz ungeheuerlichen Schwulst aus, für den es auch nicht die geringste Entschuldigung gibt.

Was meint wohl ein Gesangspädagoge, wenn er sagt: „Die elastische, im Luftstrom schwebende Kehle läßt den Ton seinen natürlichen Stützpunkt von selbst in den Resonanzräumen finden". Und wie soll man weiter den Satz verstehen: „Die Stimme Carusos stand pneumatisch höher als sämtliche deutsche Stimmen"? In einem anderen Falle wieder wird geraten: „Den von der Natur in unseren Körper gelegten Luftweg aufzusuchen und ihn auszubauen". Dann wird gefordert, daß „der Zungenmuskel von der Spitze bis zu seinen innersten direkten und indirekten Insertionspunkten von der Luft bewegt" werde. Jemand spricht von den „körperlichen Bestandteilen des Tones", und was soll man mit der „Verlegung des Sängers in die tiefer gelegenen Teile seines Körpers" anfangen, die ihm noch dazu, wie es wörtlich heißt, „zur Erreichung der Beherrschung des Gesamtgesangs- und Spiel-Apparates eine Durchgeistigung des Rumpfes auferlege"? Es wäre leicht, solche schwulstigen Äußerungen in großer Zahl anzuführen, doch begnügen wir uns, noch eine einzige zu bringen. Es ist die Antwort eines Sängers auf die von einem Fachschriftsteller an ihn ergangene Frage über seine Auffassung von der Bedeutung des Atems für den Kunstgesang. Die Antwort wurde von dem Literaten veröffentlicht; sie heißt: „Die Frage, ob der strömende Atem exspirativ, also auslassend im Raume schwebend, folglich außerhalb unseres Körpers empfunden werde oder respirativ mit rückläufiger Empfindung und rückwärtig verharrender Muskelstellung, greift tief in die

eigentliche Sängerbereitschaft, ja tief in das Sängerdasein ein.“ Nein, mit solcher Phrasendrescherei dient man keinem Gesangsschüler und bringt die Sache nicht um den kleinsten Ruck vorwärts!

Betrachten wir dem entgegen die einfachen Anweisungen eines Meisters der alten Schule, Manuel Garcias des Sohnes. Wie wunderschön liest sich seine schlichte Abhandlung! Man darf vielleicht sagen, dieser alte Meister habe vom physiologischen und physikalischen Drum und Dran der Sache nicht allzuviel gewußt, — er hat sich eben seiner Zeit gemäß weniger mit Hilfs-Wissenschaften befaßt, als mit der Kunst des Gesanges selber. Und es steht fest: Die Meister vom Schlage Garcias haben mit ihrer empirisch ausgearbeiteten Methode tatsächlich einwandfrei gute Sänger erzogen, und also muß es sich auch für unsere heutigen Sänger lohnen, sich mit der alten Schule zu befassen. Eine der Hauptweisheiten jenes Garcia bestand nun in der Beherrschung des sogenannten Glottisschlages, worunter man nach Garcia selber die Angabe eines Vokales mittels eines kurzen kleinen Anschlages der Stimmritze zu verstehen hat, wobei einerseits bestimmte Atmungsbedingungen einzuhalten sind und andrerseits auf äußerste Reinheit des Vokales größter Wert zu legen ist.

Wir wissen zwar nicht alle physiologischen Vorgänge anzugeben, die mit dem Garciaschen Glottisschlag verbunden sind, und konnten, soweit unser Blick bis jetzt reichte, darüber auch nichts in der laryngologischen Literatur finden, wahrscheinlich, weil sich damit niemand befaßt hat. Doch das macht nichts; es ist unwesentlich für die Praxis. Wir persönlich glauben übrigens die vorhin skizzierten günstigen Folgen des Glottisschlages für die Stimmerzeugung beim Gesang und damit seinen einzigartigen praktischen Erfolg zum guten Teil damit erklären zu können, daß durch diese einfache Übung der Schüler nach und nach dazu erzogen wird, alle ursprünglich eintretenden unnötigen und großen Teils sogar schädlichen unwillkürlichen Mitbewegungen anderer als der jeweils wirklich benötigten Muskeln des Singapparates und seiner Umgebung bewußt auszuschalten; gleichlaufend wird durch die fortgesetzte Bemühung, möglichst reine Vokale anzugeben, die Muskulatur des Ansatzrohres der Vokalisation aufs beste dienstbar gemacht. In beidem zusammen hat man dann den vielbesprochenen „richtigen Stimmansatz“ vor sich.

Es mag ja sein, daß als Folge der früher erwähnten falschen Bemühungen, die Resonanz im Kopf zu erreichen, eine Ablenkung von unrichtigen Mitbewegungen der Hals- und Kehlkopf-Muskulatur eintritt, und daß besagte Bemühungen insofern zunächst doch irgendwie förderlich erscheinen können. Aber — mit der Ablenkung vom falschen Gebrauch der Muskulatur erlernt sich der richtige Gebrauch noch nicht. Auch deswegen bekennen wir uns also ausdrücklich zu den schlicht positiven Anweisungen Garcias. Dem fügen wir hinzu, daß alle die, die vom Glottisschlag als einer verderblichen Stimmübung sprechen, ohne Ausnahme nicht darüber im Bilde sein können, was der von Garcia gewünschte Glottisschlag ist. Es handelt sich bei Garcia nämlich nicht, wie so oft angenommen wird, um einen harten Glottisschlag, sondern um einen möglichst weichen und geschmeidigen — dabei aber nicht verschwommenen! — vielmehr um einen ganz klaren, reinen, klangvollen Stimmansatz. Alle Einzelanweisungen Garcias zielen auf Lockerung und Geschmeidigkeit im Gebrauch sämtlicher verwendeten Organe, zielen auf allergeringsten Kraftverbrauch. Wesentlich ist außerdem, daß Garcia ständig die Aufmerksamkeit des Schülers auf Haltung und Bewegung der Stimmorgane lenkt, während so viele neuere Stimmpädagogen immer davon reden, wo der Ton empfunden werden müsse, statt von den Stellen, wo die Töne wirklich gebildet werden — nämlich vom Kehlkopf und vom Ansatzrohr.

Wir möchten noch erwähnen, daß uns die Übersetzung des Garciaschen «coup de la glotte» eben mit „Glottisschlag“ nicht befriedigt. Es handelt sich natürlich nicht um einen Schlag, sondern um die Sprengung des Glottisverschlusses durch den Ausatmungsstrom und den Wiederverschluß der Glottis. — Schließlich geht es aber nicht um das Wort, sondern um den Erfolg; und wer sich des Garciaschen Glottisschlages einmal gründlich befleißigt und ihm alle Kraft seines Studiums widmet, der wird ohne weiteres belehrt sein. Die Tatsache der noch nicht endgültigen Erklärbarkeit an dieser Stelle gibt kein Recht, offensichtliche Erfolge krampfhaft auf

irgendwelche Nebenursachen statt auf die von unsrem Meister überlieferte alte Methode zurückzuführen. Die grundsätzliche Bedeutung der Glottisübung erhellt auch aus der Betrachtung, daß ja die endgültige Formung des Klanges, der den Mund des Sängers verläßt, abhängig ist von dem im Kehlkopf erzeugten Ton. Die im Ansatzrohr beigemengten Obertöne, die daselbst entstehenden Resonanzen, sind Wirkungen des Tones, der die Kehle verließ, ihre Qualität richtet sich nach der des Kehlkopftones. Wir griffen hier zurück auf die eingangs erwähnte Schule Italiens, die den Glottisschlag zur wichtigsten Grundlage hatte. Der hohe Stand ihrer **Durchschnitts-Erfolge** ist es, der ihrer Methode recht gibt. Daneben besagen Einzelerfolge auf anderen Grundlagen so gut wie nichts.

Es ist hier der Ort, auf ein weiteres wichtiges Wort Garcias einzugehen. Er sagt: „Wer die Kunst des Atmens nicht beherrscht, kann nie ein guter Sänger sein.“ Diesen Grundsatz erkennen zwar wohl alle an, die es mit Gesang zu tun haben, aber die **Darstellung** der Vorgänge bei der Atmung ist in den gesangspädagogischen Abhandlungen infolge falscher physiologischer **Vorstellungen** auf Seiten der Verfasser meist unbrauchbar.

Ein Stimmpädagoge z. B. schreibt, das Wesen der Stimmstütze liege in der Basierung, dem Aufsitzen des Tones auf komprimierter Luft, und er behauptet weiter, in der Bauchmuskulatur konzentrierten sich bei höchster Vollendung der Atemtechnik alle anderen der Atmung dienstbar zu machenden Muskelpartien. — Diese Sätze sprechen ihr Todesurteil selbst aus, denn ein Ton, also eine Wellenbewegung von Luft, kann nirgends sitzen, auch nicht auf komprimierter Luft, und man vermag sich auch ebenso wenig vorzustellen, wie die von dem Autor erwähnten anderen Muskelpartien sich in der Bauchmuskulatur konzentrieren sollten. Von weiteren Beispielen der Art sehen wir hier ab, da wir uns sonst im Unendlichen verlieren müßten.

Wir glauben übrigens, auf den Versuch einer ausführlichen physiologischen Darstellung der Atmung verzichten zu dürfen, denn die Atembewegungen, so z. B. auch die Bewegungen des Haupteinatmungs-Muskels, des Zwerchfells, geschehen **doch** unbewußt. Was wir davon wissen, verrät uns der Anatom oder der Physiolog, nicht aber das eigene Körpergefühl. Wir fühlen nicht, welche Stellung das Zwerchfell jeweils einnimmt, und wüßten ohne Belehrung durch die Anatomie überhaupt nicht, daß wir eines haben. Es ist zwar ungemein interessant zu wissen, wie bei der Atmung die Hauptatmungs-Muskeln und ihre Hilfs-Muskeln funktionieren, aber solches Wissen trägt ja nicht dazu bei, sich die für das Singen richtige Atmungsweise anzueignen. Obwohl man, physiologisch gesehen, je nach der Tätigkeit der beteiligten Muskelgruppen von Zwerchfellatmung, Bauchatmung, Schlüsselbein- und Flanken-Atmung usw. sprechen muß, lehnen wir es doch ausdrücklich ab, daß man in Pädagogenkreisen streng gesondert davon spricht, denn Atmung ist ein viel zu komplexer und, wie gesagt, weitgehend dem Bewußtsein unzugänglicher Vorgang, als daß man dem oder jenem einzelnen Teil der gesamten Atmungsmuskulatur so leicht gründlich beikommen könnte; vielmehr muß das richtige Atmen — „der Kunstatem“ — sicherlich komplex erlernt werden.

Hierzu verhilft nun eine auf äußerlich bequem wahrnehmbare Vorgänge gerichtete Anweisung eben jenes Garcia, die auch gleichzeitig die unseres Erachtens einzig brauchbare Körperhaltung des Sängers klar faßlich angibt und damit die Grundlage für den richtigen Atem, soweit wir sie bewußt herstellen können, ohne weiteres schafft. In einer genialen Einfachheit gibt der Meister Garcia (wir sagen absichtlich „Meister“) seine Atemvorschrift, indem er sagt: „Um leicht einzuatmen, halte man den Kopf gerade, die Schultern etwas zurückgezogen, aber nicht steif, und die Brust frei heraus, und hebe dann mit einer langsamen und gleichmäßigen Bewegung die Brust und ziehe den Bauch ein. Hierbei strömt die Luft leicht und geräuschlos in die Lunge“. Ungefähr 150 Jahre lang hat diese einfache Schulungsweise ihre herrlichen Erfolge gezeitigt; sollten wir nicht zu ihr zurückkehren? Ist nicht auf Erfahrung immer der größte Wert zu legen?

Dem entgegen hat die Sucht, etwas Neues zu bringen, in unserer Zeit die sonderbarsten Erscheinungen hervorgebracht, so unter manchem anderen die Methode, den Schüler zunächst allerlei Tierlaute nachahmen zu lassen, ehe er an eigentliche Gesangsübungen gehen durfte. Wie

sich derartige Vergewaltigungen des menschlichen Stimmorgans auswirken können, ja wie gefährlich sie in ihrer Naturwidrigkeit sein müssen, sollte ihrem Urheber der gesunde Menschenverstand gesagt haben.
Eine andere Schule sah die Grundlage für Gesangsübungen im heftigen Rückwärtswerfen des Kopfes bei gleichzeitigem Sinkenlassen des Unterkiefers, wobei man mit lose über der Brust gekreuzten Armen in die Knie zu sinken und das Wort „fina" zu flüstern hat. Das Bild eines übenden Schülers wirkte dann trottelhaft. Es handelt sich nicht um einen Witz, sondern der Pädagoge wollte damit in einem Schimmer von richtiger Ahnung auf verkehrtem Weg eine Auflockerung des ganzen Körpers, die Singmuskulatur eingeschlossen, erzielen.
Ganz allgemein zeigen uns nämlich einfache Beobachtungen, welch inniger Zusammenhang zwischen Körperhaltung einerseits und Atmung und Stimmerzeugung andererseits besteht.
Ein Mensch z. B., der, ganz ohne eine künstlerische Absicht zu haben und nur um seiner Freude Luft zu machen, singt, wird sich dazu gewiß nicht hinlegen, er wird dies auch nicht in gebückter Stellung tun, sondern er nimmt von selber, ohne zu überlegen, ungefähr die Stellung ein, die Garcia dem Schüler anempfiehlt.
Nehmen wir als weiteres Beispiel unseren Haushahn! Es ist doch einfach unvorstellbar, daß ein im Sandbad halb seitlich liegender Hahn plötzlich zu krähen anfängt. Daran mögen vielleicht körperliche Gründe, etwa eine atemtechnische Unmöglichkeit mit schuld sein: In liegender Stellung würde vielleicht die Erzeugung der Krählaute gar nicht recht gelingen. Uns kommt es aber, wie schon angedeutet, noch auf etwas anderes an: Darauf nämlich, den Gesangsschüler auf die besagte Beziehung zwischen S t i m m u n g und S t e l l u n g recht aufmerksam zu machen. Die liegende Stellung ist bei unserem Hahn mit der Stimmung der Behaglichkeit verknüpft, und diese schließt natürlich jene protzige Stimmung — „Hier bin ich! Wage es einer!" unbedingt aus, die ihrerseits die seelische Voraussetzung für den Krähakt ist. Mit anderen Worten, der durch ein plötzliches Erlebnis krähwillig gewordene Gockel erhebt sich auch aus einem seelischen Grunde, ehe er kräht.

Es sei hier nur eines Fingerzeiges gedacht, den uns die Sprache gibt; ihre genaue Betrachtung führt ja so oft zu früher lebendigem, dann aber versunkenem Wissen der Menschheit wieder zurück. Wir meinen den selten mehr gefühlten begrifflichen Zusammenhang der Wörter Stimmung und Stimme. Aufs engste sind beide miteinander verknüpft. Man beobachte sich selbst darauf hin, und man wird merken, daß der Klang der Stimme mit der Stimmung wechselt. Aus der Normalstimme wird schon beim Eintreffen einer frohen Botschaft augenblicklich eine andere, sie wird deutlich kräftiger, und wieder eine andere wird aus ihr beim Eintreffen einer schrecklichen oder tieftraurigen Nachricht. Die Stimme wird dann belegt, sagt man, und erst recht geschieht dies natürlich unter dem Eindruck entsprechender unmittelbarer Erlebnisse. „Es verschlägt einem die Stimme" drückt es der Volksmund aus, und „die Stimme blieb im Schlunde stecken" heißt es bei Vergil.
Wir haben also eine Reihe: Stellung, die zu Stimmung führt, während Stimmung ihrerseits wieder zu Stimme führt. Wie eng die behauptete Wechselwirkung zwischen den Stimmungen hier und ihren Ausdrucksbewegungen da ist, zeigt sich uns auch an folgendem: Wenn wir nämlich einem traurigen Kinde das Weinen durch ein strenges Verbot unmöglich machen, so wird es darüber seine Traurigkeit verlieren, so gut wie der sehnsüchtige Hund, dem das Winseln verboten wird, seine Sehnsucht verliert und sich am fremden Ort viel rascher eingewöhnt, als wenn man ihn gewähren läßt.
Auch psychiatrische Beobachtungen beweisen, daß Seelenstimmungen oft vergehen, wenn der Mensch nur davon abgehalten wird, sie auszudrücken. Da nun auch die Stimme die Folge von Ausdrucksbewegungen ist, nämlich solcher der Stimmwerkzeuge, kann man sich die Dinge beim Gesang des Menschen, und zwar auch beim Kunstgesang, ganz ähnlich vorstellen. Nur wenn der Sänger von vornherein einer e n t s p r e c h e n d e n b e l e b e n d e n H a l t u n g sich befleißigt, wird er einen belebten Gesang hervorbringen können, nicht aber, wenn er, wie dies von manchen Gesangschulen gefordert wird, den Bauch schlaff hängen läßt! Wir glauben fest, daß bei dem unbestreitbaren innigen Zusammenhang zwischen Körper und Seele eine, sei es auch bewußt her-

gestellte, weitgehende Erschlaffung der Bauchmuskulatur die zur Erzeugung ergreifenden Gesanges nun einmal nötige entsprechende Erregung des Sängers glattweg ausschließt. Wir betonen zusammenfassend nochmals, daß, derb gesagt, bei hängendem Bauch nicht nur die körperlichen, die atemtechnischen Voraussetzungen für einen rechten Gesang fehlen, sondern ganz besonders auch die seelischen. Und sei das sogenannte Stimmaterial, der Bau von Brust und Kehlkopf, Schlund- und Mundhöhle, von der die individuelle Farbe einer Stimme abhängt, noch so günstig, — wehe dem Sänger, dem es nicht gelingt, seine Körperhaltung aufzulockern; weder Stimmung noch Stimme stellen sich ein.

Wir besprechen nun eine interessante seelische Erscheinung, die für das Singenlernen von großer Bedeutung ist: den Nachahmungstrieb und die Fähigkeit des Menschen, gehörte Stimmklänge bereits auf Grund oft ganz unbewußten Erfassens nachzubilden. Man denke hier nur an die innerhalb einer größeren Spracheinheit auftretenden mundartlich landstrichweise verschiedenen Klangfärbungen, die nicht minder als die Verschiedenheiten der Wortformen und des Satzbaues zum Wesen der Mundarten gehören; ein sächsisches und ein bayerisches Kind erlernen jeweils nur vom Anhören den ihrer Heimat eigentümlichen Tonfall. Ohne jedes bewußte Zutun lernt also das Kind seine Stimmwerkzeuge, Kehlkopf und Ansatzrohr, in einer spezifischen Weise zu bewegen. Auch im Tierreich, soweit es sich um Arten handelt, deren Stimmgebung individuell beeinflußbar ist, begegnen wir derselben Erscheinung; so bilden sich im Gesang der Singvögel oft genug regelrechte Dialekte aus, die sich aus dem Anhören besonders eifriger artgleicher Vorsänger mit abweichendem Gesang seitens der männlichen Jungvögel erklären.

Es ist daher nicht gesucht, wenn wir fordern, daß der Gesangslehrer seinem Schüler vorsingt; besser als mit Hilfe jeder Beschreibung erfaßt der Schüler intuitiv das, worauf es ankommt, und er bemüht sich mit weitaus klarerem Ziel. Auch die Körperhaltung des lehrenden Meisters wird schon unbewußt auf Grund einer seelischen Ansteckung nachgeahmt, worin ja eine wichtige Hilfe automatisch gegeben ist. Das Anhören des Lehrmeisters erzeugt ein geistiges Bild von dessen Leistung, und der Schüler wird dazu erzogen, unter klarem geistigem Voraushören dessen, was er selbst bringen möchte, seine Übungen vorzunehmen.

So weiten Einfluß wir nun nach dem Gesagten dem Seelischen zuerkennen, so wollen wir doch warnen vor der Meinung, man könne einen rechten Kunstgesang mit dem Gefühl allein zustande bringen. Aus diesem Grunde weisen wir z. B. den Satz eines Stimmpädagogen zurück, der darüber klagt, manche Sänger kämen von ihrer Kehle nicht los, und nicht mit der Kehle, sondern mit der Seele müsse der Sänger singen. Auf „Genie“ allein kann man auch bei der Gesangskunst nicht bauen, und ohne Fleiß kein Preis, das gilt auch hier! Gewiß liegt es an der Seele des Sängers, es liegt an dem genannten geistigen Voraushören, welche Klänge er jeweils wählt, um die von ihm selber gewünschten Wirkungen zu erzielen, seine Seele muß wissen, wie die Klänge jeweils ausfallen sollen, um bei den Hörern ihre bestimmte Wirkung zu tun; und ein seelisch armer Sänger wird nie einem seelisch reichen gleichkommen können, das geben wir selbstverständlich zu. Dieses bloße seelische Wissen, wenn man so sagen darf, kann aber auch bei einem Menschen entwickelt sein, der nicht einen einzigen Ton zu singen vermag.

Freilich stoßen wir oft auf die zunächst unverständliche Tatsache, daß ein Sänger oder auch ein Instrumental-Musiker mit sehr guter Technik den Hörer kälter läßt, als ein anderer, dessen rein technisches Können auf etwas niedrigerer Stufe steht. Das hängt selbstverständlich mit der Intensität und mit dem Grade der Verfeinerung von deren Gefühlsleben zusammen. Es ist ja eine alte Sache, daß man nur aus Ergriffenheit ergreifen kann. Der seelisch dickfellige Musiker fühlt eben nicht, was gesungen oder dem Instrument entlockt werden muß, und da hilft alle technische Gewandtheit nicht über den Mangel hinweg. Man darf sich aber durch solche Fälle nicht verleiten lassen, den sogenannten „Ausdruck“ als etwas Hinzugekommenes, sozusagen vom physikalischen Klang und also von der körperlichen Haltung Trennbares, anzusehen. Denken wir doch daran, daß schon die winzigste Verstellung in der Form des Ansatzrohres oder der Einstellung der Stimmbänder eine beträchtliche Veränderung des erzeugten Klanges hervorruft, daß also die Kunst, mit Ausdruck zu

singen, nicht darin besteht, dem Klang etwas Abstraktes, Unbegreifliches hinzuzufügen, sondern ganz einfach die Singwerkzeuge so einzustellen und zu bewegen, daß die ergreifenden Klänge entstehen. Dazu ist als Grundlage eine geduldige Übung der benötigten Organe ebenso nötig wie deren individuelle natürliche Eignung. Erst was dann mit dem geschulten Apparat begonnen wird, das ist dann Sache des Geschmacks, der Empfindung, der Seele. Es verhält sich hier ähnlich wie bei der Kunst, Bildnisse zu malen. Nicht ein als abstrakt vorzustellender Ausdruck ist in das Bildnis zu legen, sondern der Maler muß die wesentlichen Züge der Persönlichkeit seelisch erkennen können, dann aber rein technisch auf Grund seiner Schulung, seines Könnens, sie wiedergeben, wie der Sänger den vorausgehörten Klang zu erzeugen hat. Daß der Ausdruck eines Bildnisses nur von der Form der wiedergegebenen Züge abhängt und nichts Abstraktes ist, davon kann man sich überzeugen, indem man durch leichtes Überzeichnen mit einem oder wenigen Strichen den Ausdruck völlig ändert, dann aber durch deren Wegwischen den ursprünglichen Ausdruck wieder herstellt. Und wenn eine durch Nachpausen eines Bildnisses entstandene Zeichnung einen veränderten, weniger persönlichen Ausdruck aufweist, so liegt es eben daran, daß eine so entstandene Zeichnung der Vorlage nicht völlig gleicht. Es genügen an den für den Ausdruck wichtigen Stellen, so z. B. in der Umgebung der Augen, bei einem lebensgroßen Bildnis schon millimetergroße Abweichungen der Schattengrenzen gegen vorher, um den richtigen Ausdruck gänzlich zu zerstören. Nur weil der Laie diese winzigen Änderungen selber nicht erkennt und nur dem Totaleindruck erliegt, konnte die Meinung aufkommen, der Ausdruck eines Bildnisses sei etwas Unbegreifliches. Und genau so verhält es sich mit dem Ausdruck im Gesang. Was da im einzelnen verschieden ist, das wird den Hörern nicht klar. Sicher aber ist es, daß der Gesangskünstler zwar mit Hilfe seines Einfühlungsvermögens imstande sein muß, aus dem seelischen Gesamtgehalt eines Musikstückes das herauszufühlen, was der Komponist in Noten und italienisch gegebenen Anweisungen nicht auszudrücken vermochte, weil Musik sich eben nicht bis ins letzte schriftlich darstellen läßt, — dann aber hat er einfach seine Organe einzustellen. Unterbewußt muß er diese Stellungsänderungen, diese Bewegungen beherrschen, wie wir alle unterbewußt schreiben können. Das Schreiben aber mußten wir einmal lernen — und so muß auch der begnadetste Sänger das Singen e r l e r n e n, und niemals darf er sich auf die Seele allein verlassen.

Ferdinand Mechler

# Musikalische Rundschau

## DAS DEUTSCHE VOLKSLIED IN AMERIKA

Die deutschstämmige Bevölkerung der Vereinigten Staaten macht heute rund 10 % der Gesamtbevölkerung der Union aus. Darunter sind allerdings etwa 1 Million solcher deutscher Menschen, die von deutschsprechenden Völkern abstammen, die nicht innerhalb des Reichsverbandes oder des alten Deutschen Reiches ihren Sitz hatten, also Schweizer, Siebenbürger Sachsen usf. Es ist klar, daß ein so großer Volksteil auf das gesamte kulturelle Leben des übrigen amerikanischen Volkes erheblichen Einfluß ausübt. Ganz besonders drückt sich das auf jenen Gebieten aus, auf denen schon ohnehin die Neigung des Gastgebers besteht, eine deutsche Kulturführung anzuerkennen, was beispielsweise auf dem Gebiet der Musik und noch mehr des Volksgesanges in ausgesprochener Weise der Fall ist.

Wir müssen dabei beachten, daß die deutschstämmigen Völkerschaften, die heute in der Union ihren Wohnsitz haben, erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts eingewandert sind, also in einer Zeit, in der die Begründungskämpfe der Union, die Unabhängigkeitskriege, längst vorüber waren. Die neu einwandernden deutschen Volksangehörigen brachten ihre heimatlichen Sitten und besonders ihre Lieder mit, die sie ungehindert singen und verbreiten konnten. Dagegen waren die nunmehr unabhängigen englischen oder auch die französischen Siedler in den Oststaaten und rund um den Michigan- und Eriesee gezwungen, viele alte Volkslieder abzulegen, weil sie allzusehr die Tendenz der englischen Meinungsbeeinflussung, das innere Wesen englischer Volkszugehörigkeit betonten, ein Umstand,

von dem man sich eben erst durch eine gewaltige kriegerische Aktion freigemacht hatte. Es galt also für die englischsprechenden Bewohner der neuen Union, sich erst einen eigenen Liederschatz neu zu schaffen, und das war ein Beginnen, an dessen Ende wir heute in den Staaten nicht einmal angekommen sind.

Hinzu kommt, daß die meisten deutschstämmigen Zuwanderer in umfangreicher Art musikveranlagt waren, was man nicht von sehr vielen englischsprechenden Leuten jener Zeit sagen konnte. Kein Wunder also, wenn bei dem fortschreitenden Prozeß der Akklimatisierung der verschiedenen Volksteile in dem jungen, selbständigen Staate die deutschstämmigen Menschen alsbald einen gewissen Vorrang erlangten. Schon vor hundert Jahren war die Zahl der Musik- und Gesangslehrer in den amerikanischen Städten ziemlich groß, es wurde auch viel nationale Musik getrieben, seit 1862 bereits ist in den meisten amerikanischen Schulen der Gesangsunterricht obligatorisch eingeführt worden durch Dekret der Staatsregierungen selbst: aber in 80 % der Fälle waren es Deutsche oder doch deutschstämmige Personen, die dieses Kulturwerk durchsetzten und tatsächlich auch schöne Erfolge hatten. Die Schaffung der amerikanischen Soldatenlieder geht trotz der urenglischen Texte in der Melodieführung auf deutsche Komponisten zurück, und sowohl in der Heeres- und Kadettenschule von Westpoint, wie in den offiziellen Marine- und Matrosenschulen wurden für den als Hauptfach bezeichneten Gesangsunterricht deutschstämmige Lehrer herangezogen.

Hätten die Deutschen in der Union jemals das Verlangen verspürt, ihre deutschen Lieder abzulegen und nur noch echt amerikanische Gesänge anzustimmen, so wäre ihnen schon durch die ihnen von oben her zugeteilte Mission die Möglichkeit dazu genommen worden. So also gingen die Deutschen bald auch daran, den Bau von Musikinstrumenten in ihre Hände zu nehmen, sie gründeten Konzert- und Gesangsvereinigungen, sie pflegten die Heranbildung von Musikern, und sie sahen vor allen Dingen darauf, daß ihre Kinder die kulturellen Aufgaben innerhalb des amerikanischen Volkes nicht vernachlässigten: das deutsche Volkslied und das Volksliedsingen. In den deutschen Schulen, die seit 1838 bereits eigene Häuser in zunehmender Zahl sich verschafften, wurden nicht nur Sing-Sonderkurse für die Schüler, ihre Eltern und Verwandten abgehalten, sondern es wurden auch keineswegs amerikanische Bürger englischer Zunge davon zurückgewiesen.

Über das getreue Festhalten der alten Liedformen hinaus hat man andere deutsche Gesänge den neuen Verhältnissen angepaßt. Man gab dem mitgebrachten Lied durch Modulation und Textabweichung solche Bedeutung und solchen Inhalt, daß es auf amerikanischem Boden durchaus kein Fremdkörper blieb. Es hat gerade in dieser Form eine wichtige kulturelle Aufgabe erfüllt und der organischen Weiterentwicklung gedient. Da der Amerikaner eine besondere Vorliebe für das Bild, für die »show« zeigt und immer gezeigt hat, kam der Ausbreitung des deutschen Volksliedes in der Union zugute, daß es oftmals mit dem Volkstanz und mit der Trachtenschau verbunden ist. Das hat ganz besonders die Deutschen in der amerikanischen Nation beliebt gemacht, und das ist sogar während des Weltkrieges ein wichtiges Stück des amerikanischen Kulturlebens geblieben. Man darf nicht ironisch davon sprechen, wenn man hört, daß amerikanische, und zwar fremdsprechende Volksteile diese rein deutschen Sitten in Gesang und Volkstanz, nachahmten und damit erst recht dem deutschen Kulturgut einen bleibenden Platz in der Entwicklung verschafften.

Die deutschstämmigen Amerikaner blieben in ihren eigenen Reihen dem alten und dem neuen deutschen Volkslied nicht allein treu, was an und für sich schon eine bemerkenswerte Tat bedeutet in einem Land mit einer so stürmisch voranschreitenden Entwicklung, sondern es ist viel mehr noch als ein besonderes Verdienst anzusehen, daß die Teilnahme der amerikanischen Nation am Gesang überhaupt erweckt und gefestigt werden konnte, und daß innerhalb dieser Teilnahme das deutsche Element einen so beherrschenden Platz einnimmt. Damit ist das deutsche Lied ein Bodenbereiter, ein Pionier auf dem Wege zur deutschen Kulturgeltung in den Staaten überhaupt geworden. Das neuere Wiener Lied hat zu dieser Verbindung besonders beigetragen, es ist völlig „akklimatisiert“ worden.

In den Jahren nach dem Kriege ist es dem deutschen Lied auch gelungen, trotz des Jazzrummels eine wichtige Position in der ameri-

kanischen Operettenmusik, in der »Show« und auch in den wenigen bodenständigen Opernwerken zu erlangen, die in den Staaten selbst herausgebracht wurden. Es ist zwar Mode geworden, die überamerikanisierten Lieder und Schlager nach Europa zu bringen, aber wer das amerikanische Musikleben genauer studiert, der wird mit einiger Zufriedenheit finden, daß nach Wort und Weise das deutsche Lied ein Teil des amerikanischen Bühnenmusikschaffens geworden ist. Wenn natürlich auch in englischer Übersetzung und Bearbeitung, wirkt sich doch diese Tatsache als sehr gesundes Hemmnis gegen eine Vernigggerung der amerikanischen Musik aus; man darf Zweifel darüber haben, ob die aus angelsächsischen Quellen stammende Musik diesen Damm allein hätte schaffen und halten können.

Diese Stellung des Gesanges deutscher Prägung wird von amerikanischen Musikfachleuten durchaus anerkannt und sogar bewußt zur weiteren Förderung der bodenständigen amerikanischen Musik ausgewertet. Zwar nicht immer mit solchen Methoden, die den deutschen Beobachter befriedigen können, aber doch mit solchen Mitteln, die dem deutschen Volksgesang die Möglichkeit verschaffen, den Platz an führender Stelle in der Entwicklung der national-amerikanischen Musik zu halten. So erfüllt das deutsche Lied in Amerika eine doppelte Aufgabe: dem Volksdeutschen hilft es, sein Volkstum in fremder Umgebung zu bewahren, dem Amerikaner gibt es eine Handhabe, sein eigenes Musikleben aufzubauen.

Fr. G. Schmidt

# Das musikalische Schrifttum

## SCHULWERKE FÜR GESANG

**1. Wichtiges über Stimmbildung von Franz Adalbert Fengler, Berlin 1935. W. Sulzbach (Peter Limbach).**

**2. Erhöhte Leistungsfähigkeit und Gesundheit durch Atmungs-, Entspannungs- und Resonanzübungen von Franz Adalbert Fengler. Berlin 1936. W. Sulzbach (Peter Limbach).**

**3. Die Lebensfragen der Gesangspädagogik im neuen Deutschland von Gustav Lindenberg. Leipzig 1935. Fr. Kistner & Siegel.**

**4. Ein Meister der Stimmbildungskunst, Erinnerungen an meine Studienzeit bei George Armin (1905—1935) von Jens Berntsen, Kgl. Hofopernsängern a. D. und Gesangspädagoge in Oslo (Norwegen). Leipzig 1936. Fr. Kistner & Siegel.**

**5. Des Sängers Fluch, ein Führer durch das Labyrinth der Gesangsmethoden von Lilly Hermann mit Zeichnungen von Stephan Hlawa. Wien 1936. Josef Kende.**

Alle Verfasser sind sich in einem Punkte einig: in der Beurteilung der Leistungsfähigkeit sogenannter Gesangsmethoden. Werfen sie diesen doch offen oder zwischen den Zeilen vor, bestenfalls nur Teilerfolge erzielen zu können. Zugleich weisen sie aber auf Wege hin, wie dem Übel abzuhelfen sei. Daß diese Wege nicht die gleichen sind, zum Teil einander ausschließen wollen, ist bei der heutigen Lage der Gesangspädagogik weiter nicht verwunderlich und hängt wohl von den Erfahrungen ab, die der Einzelne an sich und seinen Schülern gemacht hat.

1. Fengler glaubt, daß der Begriff Stimmbildung im allgemeinen zu eng gefaßt wird, was notwendig „eng begrenzte Methoden" zur Folge haben muß. Stimmbildung kann nur dann Erfolg haben, wenn sie den ganzen Menschen erfaßt, ihn „körperlich und seelisch" ertüchtigt. Dem kann man nur zustimmen wie auch vielen andern allgemein gehaltenen Bemerkungen zu einer Reihe von Fragen der Gesangspädagogik (Berufseignung, Atmung, Hygiene, Resonanz, Krankheit und Stimmbildung, Üben usw.). Verwirren kann allenfalls den nicht genügend vorbereiteten Leser die Verwendung der Begriffe Register, Resonanz und Stimme. Das ist aber schließlich bedeutungslos. Denn wer singen kann, wird den Verfasser auch dann verstehen, wenn er die erwähnten Begriffe in einem der Gewohnheit widersprechendem Sinne gebrauchen sollte und wer nicht singen kann, wird es auch Büchern ohnehin nie lernen.

2. Als A und O aller Stimmbildung erkennt Fengler Atmungs-, Entspannungs-, Resonanzübungen und psychologisch richtige Einstellung. Das Heft bringt daher 75 Übungen „für Sänger" und „für alle". Der Wert solcher Übungen für Sänger und für alle soll nicht bestritten werden. Ob aber die Leistungsfähigkeit solcher Übungen soweit geht, daß man mit dem Verfasser an die Möglichkeit einer Heilung von

Epilepsie denken kann, halte ich für fraglich. Mit wenigen Sätzen lehnt Fengler das Stauprinzip ab, weil es nach seiner Ansicht eine Entspannung unmöglich macht. Hier sei der Hinweis gestattet, daß Jens Berntsen, der Schüler des Erfinders des Stauprinzips, George Armin, gerade dessen besondere Fähigkeit rühmt, höchste Spannung im Wechsel mit Entspannung bei der Stimmbildung wirksam werden zu lassen. Wertvoll ist Fenglers Warnung vor der Verwechslung der Begriffe Entspannung und Schlaffheit, Lockerheit und Schlappheit. Diese Warnung sei einer großen Masse von Auchgesanglehrern ins Stammbuch geschrieben.

3. Gegen den grundlegenden Fehler, welcher durch die Verwechslung dieser Begriffe begangen wird, zieht Lindenberg mit erfrischender Deutlichkeit zu Felde, indem er die nachgerade bis zum Überdruß propagierte Lehre von der Zerbrechlichkeit der Stimme als „Grundunwahrheit" brandmarkt. Begegnet er sich mit Fengler in der Erkenntnis, daß Singen ein Dienstbarmachen, ein Beugen der Stimme unter den Ausdruckswillen des Sängers ist, so trennt er sich von ihm in der Wahl der Mittel, welche bei der entsprechenden Erziehung der Stimme anzuwenden sind, weil L. durch Vermittlung seines Lehrers Thausing in Hamburg vom Stauprinzip herkommt. Das Heft ist eine Werbeschrift für die Kraftpädagogik, wie Thausing sie nennt, aber beileibe kein Lernbuch des Singens, keine „Gebrauchsanweisung".

4. Auch Berntsen gibt keine solche, einfach unmögliche Gebrauchsanweisung, sondern nur einen kurzen Bericht über seine persönlichen Erfahrungen mit dem Stauprinzip und George Armin. Wer das Buch mit offenem Herzen und klarem Verstande unvoreingenommen liest, wird den Unterschied zwischen „Methode", gleich Lieferung einer „Gebetsformel", und Stimmbildung gleich Kunst begreifen. Wie alle Stauprinzipler erblickt Berntsen auf Grund seiner persönlichen Erlebnisse im Stauprinzip das einzige Mittel für eine ernstliche Bildung der Stimme, vorausgesetzt, daß beim Schüler überhaupt nur ein Sinn für „Bildung der Stimme" vorhanden ist.

5. Das Heft stimmt traurig, weil es die ganze Verlogenheit und den Selbstbetrug erbarmungslos bloßstellt, der heute unter der Sänger- und Gesangslehrerwelt leider so weit verbreitet ist. Diese Traurigkeit wird gemildert durch die humorvolle und witzige Form, in der die Bloßstellung erfolgt.

Immerhin sind die gesammelten Erfahrungen so bitter, man lese nur die Kapitel über Geschäftemacherei und gesanglichen Unverstand der Hörer bezw. derjenigen, die für das Engagement von Sängern in den meisten Fällen verantwortlich sind (Veranstalter, Direktoren, Kapellmeister usw.), daß eine humorvolle und witzige Art, die in diesem Falle durch die Zeichnungen von Hlawas noch in sehr geschickter Weise verstärkt ist, durchaus notwendig scheint, um die Lektüre erträglich zu machen. Das Buch wendet sich nicht an Wissenschaftler oder Lehrer, denen nach Ansicht der Verfasserin größtenteils ja doch nicht mehr zu helfen ist, sondern an „Publikum" und „Gesangsbeflissene". Damit tut es recht. Denn wenn es gelänge, die Masse zu vorurteilslosem, gesundem Hören zu erziehen, wäre den Unbelehrbaren ganz automatisch das Lebenslicht ausgeblasen. Das Heft ist keine Auseinandersetzung mit andern Methoden, seien sie Stauprinzipler, Freiläufer oder sogenannnte Belcantisten. Vielmehr stellt es sich auf den Standpunkt, daß jede Methode ihre Daseinsberechtigung habe und dort angewandt werden müsse, wo sie am Platze sei. Es verlangt also keine Anwendung von Gebetsformeln oder patentierten Gebrauchsanweisungen, sondern wirkliches Können vom Lehrer. Es ist dies eine Forderung, der man wünschen möchte, daß sie sich in möglichst breitem Rahmen durchsetzt.

Erwin Roß

## LEHRE UND SPIEL

Es gab eine Schicht von Musikern, die durch den Zwiespalt von künstlerischem Wissen und Tun zutiefst beunruhigt wurde. Wer sollte im musikalischen Schaffen entscheiden: der „reine Künstler", der „reine Wissenschaftler"? Eine jüngere Generation möchte ihre musikalische Arbeit durch wissensmäßige Einsichten nicht gestört, sondern gestützt sehen. Eine ungeheure Verlebendigung der musikalischen Historie hat diese Möglichkeit eröffnet, — ohne jedoch zugleich ihre Gefahren niederhalten zu können. Als ertragreiche Ergebnisse solcher Bemühungen darf man zwei umfassende Werke über die Welt der Blockflöte und des Cembalos ansehen.

Dietz Degen hält sich vor allem an die Geschichte seines Gegenstandes (Zur Geschichte der Blockflöte in den germanischen Ländern, Bärenreiter-Verlag, Kassel). Dabei stellt er sich vielfältige Aufgaben: „Wie war die Entwicklung des Instrumentes, bevor es erstmals in Vergessenheit geriet? Wie war es damals überhaupt beschaffen? Wie stand es im Musikleben seiner Zeit? Welche Kräfte hielten es so lange an der Oberfläche, welche anderen bereiteten seinen Untergang?“ Jedoch „sollen die Ergebnisse in erster Linie der Praxis dienen“ (Einleitung). Der Verfasser gibt zunächst eine handwerkliche Beschreibung des Instrumentes und verfolgt dann seine Geschichte in den einzelnen Zeitabschnitten und germanischen Ländern mit großer Sorgfalt. Der wissende Leser würde jedoch gern auf die häufigen allgemeinen kulturgeschichtlichen Ausflüge und Urteile verzichten und den unwissenden Liebhaber sollte man damit nicht beirren. Zahlreiche Tafeln und Bildbeigaben und lückenlose Quellen- und Literaturverzeichnisse steigern den Wert der willkommenen Abhandlung.

Eta Harich-Schneider bleibt in ihrer Darstellung vornehmlich auf das künstlerische Spiel gerichtet (Die Kunst des Cembalospiels, Bärenreiter-Verlag, Kassel). „Die vorliegende Arbeit ist als ein Leitfaden für das Studium der Alten Musik vom 16. bis 18. Jahrhundert, besonders für das Studium des Cembalospiels, und als ein praktisches Nachschlagewerk für den konzertierenden Künstler gedacht“ (Vorwort). Schon die Kapitelüberschriften bestätigen diese Absicht: Haltung und Anschlag, Fingersatz, Ornamentik, Phrasierung und Artikulation, Tempo und Rhythmus, Registration und Dynamik u. ä. In allen Abschnitten wird mit untrüglicher Sachlichkeit und Sachkenntnis gearbeitet. Einen besonderen Wert gewinnt die Untersuchung durch die ausführliche Mitteilung der Quellen in Originalsprache und Übersetzung. So kann auch der Benutzer, dem manche Texte vielleicht als zu absolut genommen erscheinen mögen, eigene und selbständige Nachprüfungen vornehmen. Dankenswert ist auch, daß die Frage nach einem Cembalo-„Stil“ in einem besonderen Schlußteil erhoben wird. Notenbeispiele, Tafeln und Verzeichnisse runden das Werk ab, dessen Bedeutung weit über den Wert einer Spielanweisung für Cembalo hinausgeht. Wilhelm Ehmann

# Hochschule und Musikschule

## MUSIKSCHULEN FÜR JUGEND UND VOLK

Das Gesicht eines jeden Zeitalters deutscher Geistesgeschichte wird wesentlich mitbestimmt von der es jeweils tragenden Gesellschaftsschicht. Am unmittelbarsten zeigt sich diese Erscheinung auf musikalischem Gebiet, denn Musikpflege und Gesellschaft sind aufs engste miteinander verknüpft. Ganze Epochen erhalten von hier aus ihre Bezeichnung: wir sprechen von höfischer, bürgerlicher, Kirchen-Musikkultur. — Unser Zeitalter wird man zweifellos einmal das der Volksmusikkultur nennen. Denn die eindeutige Forderung des Nationalsozialismus nach Aufhebung der Spaltung in Gesellschaftsklassen und nach einer Einigung des Volksganzen allein nach den ewigen Bindungen des Volkstums, der rassischen Zugehörigkeit hat auch die Einseitigkeit unserer bürgerlichen Musikübung mit ihrem „l'art pour l'art“-Standpunkt zertrümmert und an ihre Stelle ein völkisches Musikleben gesetzt, in dem Musik nicht allein ästhetischer Genuß bedeutet, sondern das schaffende und feiernde Leben der gesamten Nation durchdringt, vom offenen Singen angefangen über das Symphoniekonzert bis zu den großen Feiern im politischen Jahreslauf. Wird aber die Musikpflege zu einer Angelegenheit der Gesamtheit erhoben, so ist erste Voraussetzung hierfür eine Musikerziehung dieser Gesamtheit.

Die Schule wird nach wie vor einen wesentlichen Teil der Arbeit leisten, kann aber bei ihren beschränkten zeitlichen Möglichkeiten nur zum Teil helfen. Privatmusiklehrer und Konservatorium sind in ihrem Erziehungsweg beschränkt und können naturgemäß nur einem finanziell leistungsfähigeren Personenkreis zur Verfügung stehen. Gerade das aber muß vermieden werden. Hier setzt die Aufgabe der Musikschulen für Jugend und Volk ein. Besonders die Hitler-Jugend — z. T. gemeinsam mit dem deutschen Volksbildungswerk — verfocht mit aller Zielsicherheit die Forderung nach Gründung dieser Musikschulen und setzte endlich auch den grund-

legenden Erlaß der beteiligten Organisationen durch.

Träger der Schulen sind demnach die Stadtverwaltungen, die durch einen entsprechenden Zuschuß jedem Volksgenossen, ob bemittelt oder nicht, den Besuch der Schule ermöglichen. Durch diese Verlegung des Musikunterrichts aus der bisher privaten Sphäre unter öffentliche Aufsicht wird zweierlei gewonnen: 1. Möglichkeit der Durchführung eines einheitlichen Lehrplanes nach den Grundsätzen einer nationalsozialistischen Jugenderziehung. 2. Möglichkeit der Lenkung in der Instrumentenwahl hin zur Bevorzugung des Melodieinstrumentes, um der Hausmusik die Einseitigkeit ihrer bis vor kurzem üblichen Besetzung zu nehmen und den Spielscharen, Volksmusikvereinigungen und nicht zuletzt den Militär- und Berufsorchestern neuen und stärkeren Nachwuchs zu sichern.

Zum Lehrplan: Grundlage und Ausgangspunkt unserer Musikerziehung ist das lebendige, d. h. das aus dem Leben geborene Singen. Ob Spiel und Tanz, ob Marsch oder Feier — im Lied erhält es den von der singenden Gemeinschaft geformten Ausdruck. Instrumentalspiel ist zunächst nichts weiter, als auf das Instrument übertragenes Singen, wobei wir allerdings nichts mit jenem dilettantischen Standpunkt zu tun haben wollen, der da meint, die handwerkliche Grundlage sei Nebensache! Wir wenden uns lediglich dagegen, die Instrumentaltechnik als Selbstzweck behandelt zu sehen. Das Instrument hat immer Mittel zur Darstellung des lebendigen musikalischen Vorganges zu sein. — Innerhalb des Lehrganges finden die drei Formen des Gemeinschafts-, des Gruppen- und des Einzelunterrichts Anwendung und zwar sowohl für Jugendliche wie für Erwachsene. Jeglicher Anfangsunterricht beginnt mit der Gemeinschafts-Singstunde (bis zu 20 Schülern), in der — unter stetiger Überwachung der stimmlichen Entwicklung der Schüler — ein bestimmter Liedschatz erworben und das rhythmische und melodische Geschehen nach und nach bewußt gemacht wird. Ob man hierbei von Anfang an ein geeignetes Instrument — vorzugsweise die Blockflöte — zu Hilfe nimmt oder den Instrumentalunterricht erst nach einer gewissen Zeit einsetzen läßt, scheint dabei unerheblich. Wichtig bleibt, daß auch die erste Zeit des Instrumentalspiels als Gruppunterricht (meist zu dritt) durchgeführt wird.

Es ist nicht Aufgabe dieser Skizze, auf die Besonderheiten und Möglichkeiten des Gruppenunterrichts einzugehen, es kann nur andeutend gesagt werden, daß durch die Mittel etwa der gemeinsamen Improvisation, des frühen Zusammenspiels, der Verteilung rhythmischer, melodischer und harmonischer Elemente eines Stückes zur Ausführung an verschiedene Schüler, der gegenseitigen Beobachtung usw. die Stunde eine weit größere Lebendigkeit erhält, als sie der elementare Einzelunterricht je haben könnte.

Dem nach ungefähr einem Unterrichtsjahr einsetzenden Einzelunterricht fällt dann die Aufgabe der gründlichen musikalischen und technischen Vertiefung des Stoffes bis zu beliebig hoher Vervollkommnung zu.

Neben dem Instrumentalunterricht werden die Schüler jahrgangsweise zur Singstunde zusammengefaßt, die später zur Spielschar, zum Orchester bzw. Chor, zur Musiklehre und zu anderen Arbeitsgemeinschaften ausgeweitet wird. Dabei bleibt die Formation für alle diese Arbeit Ausgangs- und Zielpunkt; die Spielschar der Schule stellt die HJ- bzw. BdM-Spielschar, ebenso Orchester, Chor, Volkstanzgruppe usw.; Schulleiter und ein möglichst großer Teil der Lehrer, die aus den Reihen der leistungsfähigsten Privatmusiklehrer stammen, sind HJ- und BdM-Führer.

Auf diese Weise wird der Unterricht in den Musikschulen für Jugend und Volk Bestandteil der politischen Erziehung und bedeutet, wie diese, Verpflichtung den großen Werken der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gegenüber.

Karl Friedrich Hirschmann

# Die Meinung des Lesers

## ZU FRIEDR. TRAUTWEINS AUFSATZ ÜBER DIE BEDEUTUNG TECHNISCHER FORSCHUNG (VGL. JG. III, HEFT 6)

Wenn zu den Ausführungen Trautweins hier ein ausübender Musiker das Wort ergreift, der bereits in der Öffentlichkeit auf die Gefahren, die der Musik von seiten der elektrischen Instru-

mente erwachsen können, hingewiesen hat, so bedeutet das keineswegs eine Kampfansage oder strikte Ablehnung gegenüber den Problemen, die durch das Entstehen dieser Tonwerkzeuge für unsere gesamte Musikkultur hervorgerufen worden sind. Dazu ist die Lage viel zu ernst, und es ist der Sinn dieser Zeilen, Brücken zu schlagen und einen Gedankenaustausch zu vermitteln, der wertvoller ist als das einseitige Hervorkehren des Trennenden.

Auf solcher Ebene der Diskussion erscheint es möglich, den Gedankengängen Trautweins folgend, das anzuzeigen, was der Künstler anders sieht und sogar sehen muß. Es beginnt das bereits mit der Feststellung Trautweins, daß die Antike keinen Unterschied zwischen Kunst und Technik kannte. Das ist durchaus richtig; aber diesen Unterschied kannte auch das Mittelalter und die beginnende Neuzeit nicht. Denn die damalige Technik war handwerklich bedingt, die heutige aber beruht auf der Beherrschung der Kräfte der Natur. Damit ist, wie Eugen Diesel ganz richtig bemerkt hat, ein neuer Lebensraum geschaffen worden, in den hineinzuwachsen wir erst im Begriff sind. Wenn diese Revolutionierung des Gesamtraumes des menschlichen Daseins auch bereits mehr denn ein Jahrhundert dauert, dürfen wir uns noch keineswegs rühmen, Herren dieser neuen Welt zu sein. Im Gegenteil zeigen die Spannungen, die unser tägliches Leben überall, wo wir mit der modernen Technik in Berührung kommen, noch erfüllen, daß wir erst den Anfang einer neuen Ära kultureller Gestaltung, wie sie die Einordnung des technischen Raumes heraufführen wird, erfahren.

Trautwein ergeht sich in längeren Ausführungen über den angeblichen Dornröschenschlaf der Instrumententechnik seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts. Da muß ihm der Orgelspieler doch widersprechen. Wenn bei einem Instrument der Versuch gemacht ist, die Mittel der neuen Technik, Pneumatik, Elektrizität usf. in Anwendung zu bringen, dann bei der Orgel im 19. Jahrhundert und bis auf unsere Tage hin. Und der Erfolg?! Rückkehr zum alten Handwerk, wo es nur irgend angeht, Zurückdrängung des Maschinellen im Instrument auf das Notwendigste. Damit kommen wir aber zu einem Punkt, der in der Diskussion mehr als bisher beachtet werden muß, dem der Herkunft der Instrumente. Es soll hier keine Untersuchung angestellt werden, die uns bis in die Urzeit zurückführt. Es genügt eine Rückschau bis ins 16. Jahrhundert. Wer baute denn damals Instrumente? Ein Musikinstrumentenbauer? Beileibe nicht! Der Musiker selbst baute sie! Diese Übung finden wir bis ins späte 18. Jahrhundert. Organisten bauten ihre Orgeln selbst, und als es Orgelmacher gab, die nicht mehr wie Barth. Hering in Lübeck ein Organistenamt bekleideten, verstanden sie sich doch noch auf die Kunst des Orgelspiels. So war es bei allen Instrumenten. Mögen auch später Handwerksmeister die Herstellung der Instrumente betrieben haben, die Triebkraft kam von seiten der Musiker, die damals den Instrumentenbau genau kannten. Man denke an den Augsburger Klavierbauer Stein, den Mozart vor allem schätzte, der Orgelbauer und ausübender Künstler zugleich war. Hier liegt die Stelle, wo sich die elektrischen Instrumente von den bisher allein gebräuchlichen unterscheiden. Diese verdanken künstlerischer Intuition ihr Dasein, mag ihre Herstellung auch längst handwerks- ja fabrikmäßig erfolgen. Sie sind Geschöpfe des Musikers, und zwar recht vollkommene je nach Art und Gattung. Das schließt keineswegs aus, daß sie gut und schlecht gebaut werden können. Jene aber sind aus einem Lebensraum an uns herangetreten, dem wir mit den Mitteln unserer Kunst bisher noch nicht beizukommen vermochten, einem Lebensraum, dem sich im 19. Jahrhundert die Romantik ganz bewußt entzogen hat. Hier liegt das Problem der elektrischen Instrumente. Sie wurden von Technikern geschaffen, von Menschen, die noch zutiefst von der Lehre des unentwegten Fortschrittes durchdrungen waren und, warum sollen wir es nicht aussprechen, auch noch sind! Trautwein spricht es selbst auf Seite 457 ganz naiv aus, daß die Problemstellung der elektrischen Instrumente die sei, dem Künstler vollkommenere Instrumente in die Hand zu geben, als es mit den bisherigen technischen Mitteln möglich war. Da scheiden sich die Wege! Vollkommenere Instrumente vermag die Elektro-Akustik nicht zu liefern, sondern andersgeartete! Es gibt überhaupt keine unbedingt vollkommenen Instrumente, sondern nur zeitbedingt vollkommene. Wer aber, unter diesem Blickpunkt gesehen, vollkommenere Instrumente schaffen will, muß ein Ohr haben

für die Töne, die dem Zeitgeist eigen sind. Und dies Ohr hatten bisher die Techniker nicht, da sie von der äußeren, eben der technischen Seite an die Kunst herankommen. Die Elektro-Akustik tritt auf mit dem Anspruch, noch viel mehr Mittel und Möglichkeiten darzubieten als das Orchester in seiner raffinierten Höhenentwicklung, das Strauß geschaffen hat. Sie hat damit ganz recht, sie kann das alles noch viel, viel großartiger und effektvoller. Aber sie sieht nicht, daß sich der Geist der Zeit vom raffinierten Klangspiel abwendet, daß es ihm heute um das Begreifen des Elementaren in der Musik geht. In einer bewunderungswürdigen Entwicklung hat sich die Instrumentalmusik zu einer Hochkunst aufgeschwungen, aber dabei die Verbindung verloren mit den naturgegebenen Grundlagen, dem Gesang, dem Rhythmus. Sie erlag der Gefahr reinen Klang- und Farbenspiels. Und eben in diesem Augenblick, in dem die Abwendung von dieser Kunstrichtung sichtbar in Erscheinung tritt, wo eine klangliche Umorientierung revolutionärster Art erfolgt, von der freilich manche gern wünschten, es handele sich lediglich um Liebhabereien einiger schrullenhafter „Historiker", da versucht die Elektro-Akustik noch eine Übersteigerung der musiktechnischen Möglichkeiten herbeizuführen. Wenn man diese Situation genau zu sehen und zu überdenken vermag, kann man Trautweins Auffassung nicht teilen, daß wirtschaftliche Gründe die Einführung der elektrischen Musikinstrumente gehemmt hätten. Nein, hier liegen tiefgreifende geistige Ursachen vor, und es genügt die Bekanntschaft mit den bisher gebauten Instrumenten, um die Unmöglichkeit, auf diesem Wege weiterzukommen, vorauszusagen.

Die elektrischen Tonwerkzeuge entstammen einer noch wenig erschlossenen Welt. Das hat ihre Erfinder selbst unsicher gemacht. Sie selbst dachten an die vorhandene Musik und wünschten ihre Erzeugnisse in sie einzufügen. Der Neo-Bechstein-Flügel war ein typisches Erzeugnis dieser Einstellung. Man suchte Farbenrausch um jeden Preis und bedachte nicht, daß auf die Dauer niemals die Farbe das Primäre in der Musik ist, und daß die Instrumentalmusik drauf und dran war, im Strudel des Nurnochdynamischen unterzugehen. Ich stelle hier die Frage an die Elektro-Akustiker: Warum macht ihr euch abhängig liche Leben einer Musik liegt ja vor allem auch von den angeblich so unvollkommenen Instrumenten, die uns Musiker immer wieder zu fanatischer Hingabe an die Kunst begeistert hatten? Warum äfft ihr Orgeln, Flöten und alle möglichen Instrumente nach und schafft nicht ein eigenständiges Klangreich? Erkämpft in eurem Klangraum wahrhaft überzeugend schöne Klänge, wie sie die großen Instrumentenbauer ihrerseits erzeugt haben und heute noch erzeugen, und wir Künstler werden gern eure Helfer und Kameraden sein! Wolfgang Auler

## TEMPO UND MUSIKDRAMA

Im vorigen Heft dieser Zeitschrift Seite 163 sagt Hans Lebede: Die verglichen mit den Zeitmaßen früherer Bayreuther Festspielaufführungen schnelleren Tempi im Jahre 1939 hätten erkennen lassen, daß Wagners Wille, das Musikalische dem Dramatischen anzupassen, nun erfüllt worden sei. Hat aber wirklich das Dramatische — außer in einem allerdings weithin üblich gewordenen äußerlichen Sinne — durchaus etwas mit Schnelligkeit zu tun? Seelendramen werden doch im Gegensatz zu bloßen Aufregungen viel mehr im Grave als im Allegretto oder Presto ausgekämpft. Wie es in dieser Beziehung mit Wagners Willen steht, davon gibt Peter Raabe in der Fritz-Stein-Festschrift Seite 158 ein aufschlußreiches Beispiel: in Wagners eigener Tannhäuser-Ausgabe seien „fast alle langsamen Tempi so angegeben, wie wir sie jetzt unmöglich ertragen können". Das kommt daher, daß für den Komponisten, zumal unmittelbar nach der schöpferischen Leistung, die Erlebnisfülle, das tempobestimmende Gewicht so mächtig war, so schwer und tiefdringend akzentuiert, daß es nun anderen geradezu „unmöglich" nacherlebbar scheint. Neigen doch sogar Komponisten selber dazu, nach Abklingen der unmittelbaren Erlebnisfülle, aus der das Werk erwuchs, die Tempi weniger langsam zu nehmen, als ihnen zunächst notwendig schien. — Daß übrigens neuzeitliche Erscheinungen wie etwa das Flugzeug- oder Filmtempo bis in jene seelischen Gründe hinabreichen, aus denen ein Bach oder Beethoven oder Wagner ihre Tempi empfanden, und daß wir infolgedessen nur recht daran täten, diese Musik entsprechend flinker zu nehmen, ist mit guten Gründen zu bestreiten. Das wesent-

in der Atemgröße und -tiefe und -spannung des tragenden Rhythmus, in Takt und Tempo. Gerade das kann uns eine Quelle gesteigerten, erweiterten eigenen Lebens sein. Dem wollen wir doch durch seelisch erleichternde Verschnellerungen nicht entgegenwirken! Rudolf Steglich

# Kurzberichte Nachrichten

## KULTURELLE VERANTWORTUNG

Nach wie vor ist zu beobachten, daß auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik Werke veröffentlicht und dargeboten werden, deren Texte mit Wortbrocken fremder Sprachen, besonders der englischen und französischen, durchsetzt sind. Diese Unsitte, die sich schon in Friedenszeiten mit dem Gefühl für nationale Würde und kulturelle Verantwortung nicht vereinbaren läßt, muß im Kriege doppelt scharf verurteilt werden. In seinem Erlaß vom 2. 9. 1939 (Amtl. Mitt. 1939 S. 55) hat der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda ausdrücklich angeordnet, daß Werke, „die dem nationalen Empfinden entgegenstehen, sei es durch das Ursprungsland, den Komponisten oder ihre äußere Aufmachung, nicht mehr aufzuführen, sondern durch andere zu ersetzen sind."

Auf Grund dieses Erlasses untersage ich hiermit die Herausgabe, den Vertrieb und die Darbietung von Werken der Unterhaltungsmusik, die im Titel oder Text Entlehnungen aus fremden Sprachen aufweisen. Komponisten und ausübende Musiker, Musikverleger und Musikalienhändler, die diesem Verbot zuwiderhandeln, haben Maßnahmen auf Grund der Reichskulturkammergesetzgebung zu gewärtigen.

## STUTTGARTER STAATSOPER IN PRAG

Die Staatsoper Stuttgart führte ein Gastspiel in Prag durch. Im Ständetheater, dem Haus, wo Mozarts Don Giovanni seine Uraufführung erlebte, erklangen unter der Stabführung von Generalmusikdirektor Albert und Staatskapellmeister Rischner die Mozartopern Cosi fan tutte, und die Hochzeit des Figaro.

## DIE FEIERMUSIK VON CESAR BRESGEN

und die Suite für großes Orchester des in Stuttgart wirkenden Gerhard Maaß gelangte in einem Konzert des Reichssenders Böhmen zur Aufführung, das vom Kreissymphonieorchester Brünn ausgeführt wurde.

## ANLÄSSLICH DER 2600 JAHR-FEIER DES JAPANISCHEN REICHES

haben die Komponisten verschiedener Länder den Auftrag erhalten, Musik für diese festliche Gelegenheit zu schaffen. Richard Strauß hat diese Aufgabe für Deutschland übernommen und arbeitet augenblicklich an einer dreisätzigen Symphonie, die nach ihrer Fertigstellung in Tokio feierlich aufgeführt wird.

## WUNSCHKONZERTE JENSEITS DER GRENZE

In allen deutschen Siedlungsgebieten jenseits der Grenze hat sich die Form des Wunschkonzerts in diesem Winter mit größter Schnelligkeit durchgesetzt. Aus Apenrade in Nordschleswig, aus Temeschburg im Banat, aus Kowno, der Hauptstadt Litauens, aus Schäßburg, der alten Stadt Siebenbürgens, aus kleinen Städten des Protektorats, gehen Meldungen über Wunschkonzerte ein, die dort — freilich weitaus zum größten Teil ohne Mitwirkung des Rundfunks — durchgeführt wurden und einen reichen Ertrag für die Unterstützung notleidender Volksgenossen brachten.

## SCHALLPLATTENSPENDE FÜR DIE FRONT

Der Reichsmusikkammer wurden aus Kreisen der deutschen Musikinstrumentenwirtschaft 1000 Schallplatten für die Soldaten unserer Wehrmacht zur Verfügung gestellt. Die Verteilung der Spende erfolgt im Einvernehmen mit den zuständigen militärischen Dienststellen.